

جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم النحت



التشكيل الفني في النحت الخزفي المعاصر في مصر وسورية - دراسة تحليلية ومقارنة -

The Artistical Formation In Contemporary Ceramic
Sculptures In Egypt And Syria
- Analytical Comparative Study -

رسالة مقدمة من

مهندس هندير (شمس)

المدرس بكل قسم النحت

كلية الفنون الجميلة جامعة دمياط

إلى قسم الفنون الجميلة بكلية الفنون الجميلة جامعة حلوان
للإكمال على درجة الماجستير في الفنون الجميلة
بموضوع (النحت)

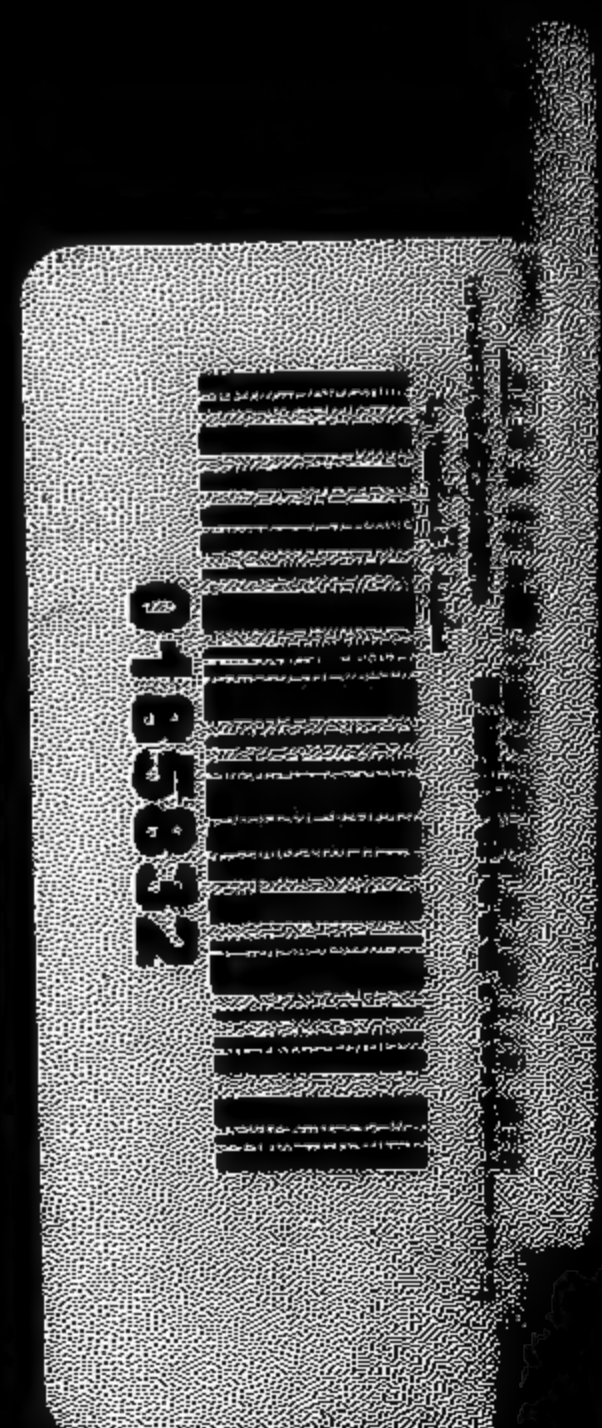
إشراف

أ.م.د. طارق إبراهيم محمد

الأستاذ المساعد للتشكيل في قسم النحت

كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان

٢٠٠٩



جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة
قسم النحت

**التشكيل الفني في النحت الخزفي المعاصر في مصر وسورية
- دراسة تحليلية ومقارنة -**

**The Artistical Formation In Contemporary Ceramic
Sculptures In Egypt And Syria
- Analytical Comparative Study -**

رسالة مقدمة من :

سمير منير رحمة

المعيد في قسم النحت

بكلية الفنون الجميلة - جامعة دمشق

إلى قسم النحت بكلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان
للحصول على درجة الماجستير في الفنون الجميلة
مختص (نحت)

إشراف

أ.د. فاروق إبراهيم محمد

الأستاذ المتفرغ في قسم النحت

في كلية الفنون الجميلة جامعة حلوان

القرار

- إلك من ضحك بحياته وسهر الليالي ... أبكي وأملي.
- إلك من شاركني حياتي ... أخوتي.
- إلك أمل مستقبلي ... زوجتي.

قرار لجنة المناقشة والاحكام

لرسالة الماجستير المقدمة من :
الباحث / **سمير منير رحمة**
المعيد في قسم النحت
كلية الفنون الجميلة . جامعة دمشق

إنه في يوم السبت الموافق ٢٨/٤/٢٠٠١ في تمام الساعة السادسة مساءً؛
اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة :
أ.د. **فاروق إبراهيم محمد** استاذ متفرغ في قسم النحت
كلية الفنون الجميلة . جامعة حلوان (مشرفاً ومقرراً)
أ.د. **محروس أبوبكر عثمان محمد** استاذ الخزف في قسم التشكيل المجسم
كلية التربية الفنية . جامعة حلوان (عضواً)
أ.م.د. **أحمد عبد العظيم جاد** استاذ مساعد في قسم النحت
كلية الفنون الجميلة . جامعة حلوان (عضواً)
وذلك لمناقشة الرسالة المقدمة من الباحث/ **سمير منير رحمة** ،
وموضوعها :

التشكيل الفني في النحت الخزفي المعاصر في مصر وسورية (دراسة تحليلية ومقارنة)

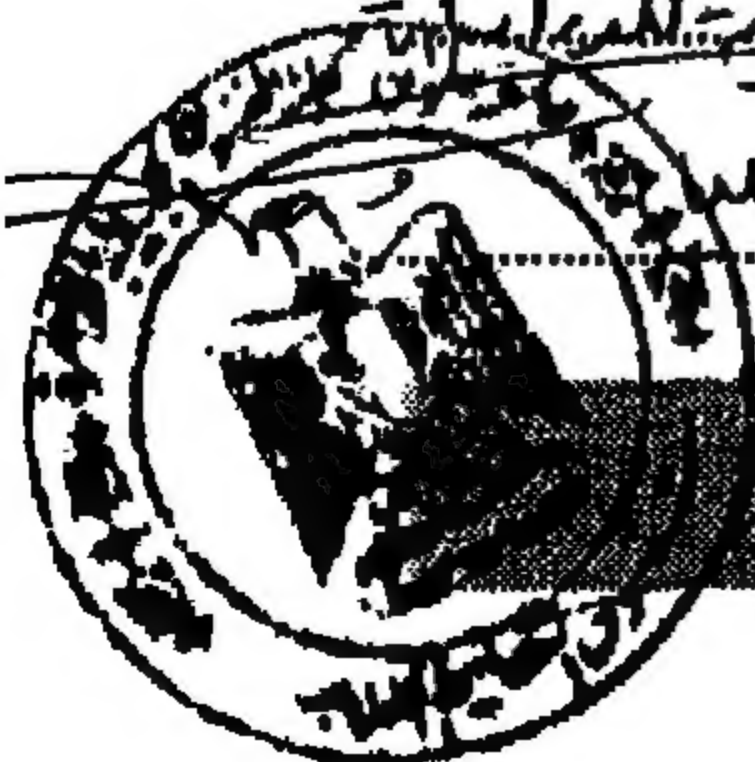
وذلك للحصول على درجة الماجستير في الفنون الجميلة تخصص نحت ، وكان
أعضاء اللجنة قد تسلموا الرسالة وقراها كل منهم وأعدوا تقريراً فردياً
بصلاحيتها للمناقشة ، وبعد الرجوع إلى اللوائح والقوانين المنظمة للدراسات
العلية وفحص النماذج الفنية وبعد المداولة .. قررت اللجنة منح الباحث /
سمير منير رحمة ، درجة الماجستير في الفنون الجميلة تخصص نحت .
أعضاء اللجنة

التوقيع

أ.د. **فاروق إبراهيم محمد**

أ.د. **محروس أبوبكر عثمان محمد**

أ.م.د. **أحمد عبد العظيم جاد**



شکر و تقدیر

لايسعني بدايةً وقبل الخوض في غمار هذا البحث سوى أن
أتقدم بوافر الشكر والتقدير واسمى آيات العرفان بالجميل للأستاذ الدكتور/
فاروق إبراهيم محمد ، أستاذ النحت بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، جامعة
حلوان ، لما قدمه لي من فيض خبرته ومعرفته لإخراج هذا البحث بصورة لأثقة
تتابعاً لجهوده السابقة في إنشاء قسم النحت في كلية الفنون الجميلة
بحامعة دمشق .

كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة والحكم على تفضلهم بقبول مناقشة هذا البحث وهم : -

...الأستاذ الدكتور / محروس أبو بكر عثمان محمد أستاذ الخزف ورئيس قسم التشكيل المجسم سابقاً في كلية التربية الفنية - جامعة حلوان .

والأستاذ الدكتور / أحمد عبد العظيم جاد ، الأستاذ المساعد في قسم
النحت في كلية الفنون الجميلة بجامعة حلوان .

ولي عظيم الشرف لما لهم من إسهامات واضحة في الحركة التشكيلية المعاصرة وما قدموه من توجيه وإرشاد .

كما أتقدم بالشكر للسادة الأساتذة بقسم النحت في كليتي الفنون
الجميلة في دمشق والقاهرة على المساعدة والتوجيه ، مما كان له دور في إتمام هذا
البحث العلمي والفني .

ولا أنسى بالشكر لكل من ساعدنى وكان إلى جانبي طوال الوقت .

والله ولي التوفيق ،،،

البحث

محتويات الرسالة

١ مقدمة البحث
---	-------------------

الباب الأول

١١١ - ٦	مفهوم النحت الخزفي وتقنياته في مصر وسورية عبر العصور
---------	--

٦	الفصل الأول : الخزف والنحت الخزفي وتقنياته
٧	• منشأ الطين
٨	• الفخار
٨	• الخزف
٨	• النحت الخزفي
٩	• أنواع الطينات
٩	١- الكاولين

١١	٢- طينات الكرات
١١	٣- الطينة الحديدية
١٢	٤- طينات متخفضة الحرارة
١٣	• مساعدات الصهر
١٣	١- الفلسبار
١٣	٢- السيلكا
١٤	• طرق التشكيل بالطينات
١٤	١- التشكيل بالصب أو الضغط
١٥	٢- التشكيل المباشر باليد (الحبال)
١٥	٣- التشكيل المباشر باليد (بالشرايح)
١٧	• عملية الحريق
١٧	- مقدمة
١٨	- الحريق الأول « بسكويت »
١٩	- الحريق الثاني « مرحلة التزجيج »
١٩	- الحريق الثالث « مرحلة الزخرفة فوق الصلاء »
٢٠	• أنواع الأفران
٢٠	- مقدمة
٢١	- أفران توقد بالخشب
٢١	- أفران توقد بالفحم
٢١	- أفران ذات وقود سائل
٢١	- أفران ذات وقود غازي
٢٢	- أفران السحب العلوي
٢٢	- أفران السحب السفلي
٢٢	- الأفران الكهربائية
٢٣	- أفران هوفمان
٢٣	- الأفران النفقية
٢٤	• اللون في الخزف
٢٤	- مقدمة

٢٥	• مواد تلوين الفخار
٢٥	أولاً : البطانات
٢٦	- تركيب البطانات
٢٦	ثانياً : الطلاءات الزجاجية
٢٧	- الزخرفة تحت الطلاء
٢٨	- الزخرفة في الطلاء
٢٨	- الزخرفة فوق الطلاء
٢٩	ثالثاً : الأكاسيد الملونة
٢٩	١ - أكاسيد تلوين الأحمر
٢٩	أ - أكسيد الحديد
٢٩	ب - أكسيد الكروم
٣٠	ج - أكسيد الكاديوم
٣٠	د - أكسيد النحاسوز
٣٠	٢ - أكاسيد تلوين الأزرق
٣٠	أ - أكسيد الكوبالت
٣١	ب - أكسيد البزموت
٣١	٣ - أكاسيد تلوين الأخضر
٣١	أ - أكسيد النحاسيك
٣١	ب - أكسيد الكروم
٣٢	ج - أكسيد الحديدوز
٣٢	د - أكسيد النيكل
٣٢	٤ - أكاسيد تلوين الأصفر
٣٢	أ - التيتانيا
٣٢	ب - أكسيد الأنثيمون
٣٣	ج - أكسيد اليوران
٣٣	هـ - ثاني أكسيد المنجنيز
٣٤	• العوامل المؤثرة في درجة اللون الناتج
٢٤	١ - نوع المادة

٣٤	٢ - كمية التلوين
٣٤	٣ - حجم رقائق المادة
٣٤	٤ - مادة سطح الجسم
٣٤	٥ - درجة حرارة التصلب
٣٥	٦ - جو عمليات التصلب
٣٥	٧ - تأثير مركب التزجيج
٣٥	٨ - المواد المضافة
٣٥	أ - أكسيد الخارصين
٣٦	ب - أكسيد النحاسيك
٣٦	ج - أكسيد الزرنيخور
٣٦	د - أكسيد الأنثيمون
٣٦	هـ - التيتانيا
٣٧	• الطلاء ذو البريق المعدني
٣٨	• خزف الراكو

الفصل الثاني : مفهوم النحت الخزفي في مصر عبر العصور

٤٩	• مقدمة
٥٠	• مفهوم النحت في عصر ما قبل الأسرات
٥١	• النحت الخزفي في العصور الفرعونية
٥٢	• مفهوم النحت الخزفي في العصر البطلمي
٥٦	• مفهوم النحت الخزفي في العصر الروماني
٥٦	• النحت الخزفي في العصر القبطي
٥٨	• تطور فن الخزف في العصر الإسلامي

الفصل الثالث : مفهوم النحت الخزفي في سورية عبر العصور

٧٩	• مقدمة
٧٩	• النحت الخزفي في العصر الهيلينستي
٨٥	• مفهوم النحت الخزفي في العصر الروماني

- النحت الخزفي في العصر المسيحي ٨٩
- مفهوم النحت الخزفي في العصر الإسلامي ٨٩

الباب الثاني

١١١

القيم التشكيلية في النحت الخزفي المعاصر

- ١١٣ الفصل الأول : عناصر التكوين في التشكيل الخزفي
- مقدمة ١١٤
- العناصر التشكيلية والجمالية ١١٩
- أولاً : الخط ١١٩
- ثانياً : المساحة ١٢١
- ثالثاً : الكتلة ١٢٢
- رابعاً : الفراغ ١٢٤
- العوامل المؤثرة في التقدير الجمالي ١٢٤
- أولاً : التناسب ١٢٧
- ثانياً : التنوع ١٢٧
- ثالثاً : الإتران ١٢٨
- أ - الإتران المحوري ١٢٩
- ب - الإتران الوهمي ١٣٠
- ج - الإتران الإشعاعي ١٣٠
- رابعاً : الحركة ١٣١
- خامساً : الإيقاع ١٣٢
- أ - إيقاع رتيب ١٣٣
- ب - إيقاع غير رتيب ١٣٣
- ج - إيقاع حر ١٣٣
- د - إيقاع متناقض ١٣٤
- هـ - إيقاع متزايد ١٣٤

الفصل الثاني : دور اللون والملمس في قيم النحت الخزفي التشكيلية

١٦٥

- مقدمة ١٦٦
- تعريف اللون ١٦٦
- مفهوم اللون ١٦٨
- وظائف اللون ١٦٨
- ١- إيقاظ المشاعر وتحريك العواطف ١٦٨
- ٢- جذب الانتباه ١٦٩
- ٣- إبراز الحجم والمسافة ١٦٩
- ٤- تأكيد الحدود الخارجية ١٦٩
- ٥- خلق الإيهام بالحركة ١٦٩
- الأثر النفسى للألوان على الإنسان ١٧٠
- ١- رأى بولو ١٧٠
- ٢- رأى فيرى ١٧١
- ٣- آراء أخرى ١٧١
- التأثيرات السيكلوجية للون ١٧١
- تأثيرات مباشرة ١٧١
- تأثيرات غير مباشرة ١٧١
- خواص اللون ١٧٢
- ١- صفة اللون ١٧٢
- ٢- قيمة اللون ١٧٣
- ٣- درجة تشبع اللون ١٧٤
- ٤- درجة حرارة اللون ١٧٥
- التوافق اللونى ١٧٥
- ١- ألوان مترابطة بصفة لون واحد ١٧٦
- ٢- الألوان الدافئة والباردة ١٧٧
- ٣- الألوان الثلاثية ١٧٧

١٧٧	٤ - الألوان المنتسبة
١٧٧	٥ - الألوان المتألثة
١٧٧	• التباين اللونى
١٧٨	١- تباين بين الدرجة الفاتحة من اللون والداكنة
١٧٨	٢ - تباين الألوان الساخنة والباردة
١٧٨	• العوامل المؤثرة فى إدراك اللون
١٧٨	١- الضوء
١٨٠	٢ - الجهاز البصرى كمستقبل للتباينات اللونية
١٨٠	٣ - الأسطح العاكسة للتباينات اللونية
١٨١	• القيم التشكيلية للألوان
١٨٦	- مظهر مرئى للون
١٨٧	- مظهر تعبيرى صريح للون
١٨٨	• الملمس

الباب الثالث

٢١١	النحت الخزفى المعاصر فى مصر وسورية
٢١٢	الفصل الأول : أعمال من النحت الخزفى لفنانين معاصرين فى مصر
٢١٣	• مقدمة
٢١٤	• الفنان « فاروق إبراهيم »
٢١٨	• الفنان « محروس أبو بكر »
٢٢١	• الفنانة « ميرفت السويضى »
٢٣٦	الفصل الثانى : أعمال من النحت الخزفى لفنانين معاصرين فى سورية
٢٣٧	• مقدمة

- الفنان « محمد حسام الدين » ٢٣٨
- الفنان « أحمد الأحمد » ٢٤١
- الفنان « عاصم الباشا » ٢٤٤

الفصل الثالث : النحت الخزفي وعلاقته بالموروث الشعبي

- مقدمة ٢٦٢
- المواضيع الشعبية ٢٦٣
- عناصر الحياة الشعبية ٢٦٧
- رموز من الحياة الشعبية ٢٧١
- رموز من الحياة الشعبية ٢٧٤

الفصل الرابع : تجربة الباحث

- مقدمة ٢٩٣
- أعمال الباحث ٢٩٤
- نتائج البحث ٢٩٥
- توصيات البحث ٣٠٤
- توصيات البحث ٣٠٥

مراجع البحث

- مراجع البحث باللغة العربية ٣٠٦
- مراجع البحث باللغة الانكليزية ٣٠٧
- مراجع البحث باللغة الانكليزية ٣١١

ملخص البحث

- ملخص البحث باللغة العربية ١ - ٥
- ملخص البحث باللغة الانكليزية ١ - ٧



● فهرست الأشكال ●

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
	الباب الأول	
	الفصل الأول	
(١)	شكل يوضح مراحل بناء وعاء خزفي بطريقة الحبال الطينية	٣٩
(٢)	رسم توضيحي لأفران السحب العلوي (١)	٤٠
(٣)	رسم توضيحي لأفران السحب العلوي (٢)	٤١
(٤)	رسم توضيحي لأفران السحب السفلي	٤٢
(٥)	رسم توضيحي لأفران هوفمان	٤٣
(٦)	رسم توضيحي للأفران النفقية	٤٤
(٧)	جدول لأكاسيد الطلاء الزجاجي	٤٥
(٨)	جدول لواد الخزف الأولية	٤٦
(٩)	شكل آنية بالبريق المعدني للفنان « سعيد الصدر »	٤٧
(١٠)	شكل آنية بتقنية خزف الراكو للفنانة « آمال مريود »	٤٨
	الفصل الثاني	
(١١)	تمثال لبقرة (من عصر ما قبل الأسرات)	٦٢
(١٢)	تمثال دمية لإمرأة (عصر ما قبل الأسرات)	٦٣
(١٣)	تمثال لأنثى (عصر ما قبل الأسرات)	٦٤
(١٤)	تماثيل شوابتي (شكل التابوت)	٦٥
(١٥)	تمثال لفرس النهر (عصر الأسرات)	٦٦
(١٦)	تمثال خزفي لقنفذ (الأسرة ١١)	٦٧
(١٧)	تمثال لجمل يحمل خمس أوان مع رجل (العصر البطلمي)	٦٨
(١٨)	تمثال تناجرا	٦٩

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
(١٩)	تمثال فارس على حصانه (الفن الروماني)	٧٠
(٢٠)	تمثال لطفل يتدرب على المبارزة (الفن الروماني)	٧١
(٢١)	تمثال يمثل عرائس مايومينا (الفن القبطي)	٧٢
(٢٢)	شمعدان على هيئة خنزير (الفن القبطي)	٧٣
(٢٣)	إبريق على هيئة تيس (الفن الإسلامي)	٧٤
(٢٤)	شكل لقاع إناء (الفن الإسلامي)	٧٥
(٢٥)	إناء من الفخار مطلي ببطانات (الفن الإسلامي)	٧٦
(٢٦)	سلطانية ذات بريق معدني (الفن الإسلامي)	٧٧

الفصل الثالث

(٢٧)	شكل لأنثى خنزير (فن تل خويره)	٩٢
(٢٨)	تميمة الآلهة الأم (فن تل كشكشوك) الألف	
(٢٩)	السادسة ق. م	٩٣
(٢٩)	تميمة الربة الأم (سورية الداخلية) ٣٠٠٠ ق . م	٩٤
(٣٠)	تميمة على هيئة قرد يحمل ابنه (سورية الداخلية)	
	٣٠٠٠ ق . م	٩٥
(٣١)	رقيم فخاري يحمل أبجدية رأس شمرة (أوغاريت) ...	٩٦
(٣٢)	تمثال ثور فخاري بحالة وقوف (النصف الثاني من	
	القرن الثاني ق . م)	٩٧
(٣٣)	إبريق فخاري (أوائل عصر البرونز المبكر ٢٤٠٠ ق . م)	٩٨
(٣٤)	شكل فخاري بهيئة سمكة (٢١٠٠ - ١٦٠٠ ق . م)	٩٩
(٣٥)	تمثال نيمسيس (الفن الهيلينستي)	١٠٠
(٣٦)	تمثال لفنانة جالسة (الفن الهيلينستي)	١٠١
(٣٧)	تمثال أم تحنو على رضيعها (الفن الهيلينستي)	١٠٢

رقم الصفحة	الموضوع	رقم الشكل
١٠٣	تمثال أم ترضع طفلها (الفن الروماني)	(٣٨)
١٠٤	تمثال كورة ابنة ربة الأرض (الفن الروماني)	(٣٩ آ)
١٠٥	تمثال كورة « الوجه الخلفي » (الفن الروماني)	(٣٩ ب)
١٠٦	إبريق فخاري بزخارف نباتية (الفن الإسلامي)	(٤٠)
١٠٧	قدر مطلي بلون واحد ، الرقة ، (الفن الإسلامي)	(٤١)
١٠٨	جرة خزفية ، الرقة ، (الفن الإسلامي)	(٤٢)
١٠٩	سراج على شكل خروف (الفن الإسلامي)	(٤٣)
١١٠	تمثال فارس يمتطي جواده (الفن الإسلامي)	(٤٤)

الباب الثاني

الفصل الأول

١٣٦	عمل « تكوين إنساني » ، (١) للفنان « فاروق إبراهيم »	(٤٥ آ)
	واجهة أمامية لعمل « تكوين إنساني » ، (١) للفنان	(٤٥ ب)
١٣٧	«فاروق إبراهيم»	
١٣٨	عمل « ديك » ، (١) للفنان « فاروق إبراهيم »	(٤٦ آ)
١٣٩	عمل « تركيب عضوي » ، للفنان « فاروق إبراهيم »	(٤٧)
١٤٠	عمل « رأس » ، للفنان « فاروق إبراهيم »	(٤٨)
١٤١	عمل « بناء حركي » ، للفنان « فاروق إبراهيم »	(٤٩)
١٤٢	عمل « أمومة » ، للفنان « جمال السجيني »	(٥٠)
١٤٣	عمل « قطعة » ، للفنان « محمد عبد المنعم حيوان »	(٥١)
١٤٤	عمل « بورقريه » ، للفنان « عاصم الباشا »	(٥٢)
١٤٥	عمل « امرأة مستلقية » ، للفنان « محمود شاهين »	(٥٣)
١٤٦	عمل « أم الشهيد » ، للفنان « عبد السلام قطرميز »	(٥٤)
١٤٧	عمل « تأمل » ، للفنان « نبيل درويش »	(٥٥)
١٤٨	عمل « تكوين » ، للفنان « محمد جلال »	(٥٦)
١٤٩	عمل « تكوين فراغي » ، للفنان « جمال الدين حنفي »	(٥٧)
١٥٠	عمل « تكوين » ، للفنان « محروس أبو بكر »	(٥٨)

رقم الصفحة	الموضوع	رقم الشكل
١٥١	عمل « الفضاء » للفنان « عبد العزيز عطا »	(٥٩)
١٥٢	عمل « تكوين » للفنان « وجيه عبده عبد الغني »	(٦٠)
١٥٣	عمل « امرأة وامرأة » للفنان « محمد حسام الدين »	(٦١)
١٥٤	عمل « بناء إنساني » للفنان « فاروق إبراهيم »	(٦٢)
١٥٥	عمل « ديك » (٢) للفنان « فاروق إبراهيم »	(٦٣ آ)
١٥٦	عمل « ثور » للفنان « عبد الحميد الدواخلي »	(٦٤)
١٥٧	عمل « بورتريه » للفنان « محمود حمدي جبر »	(٦٥)
١٥٨	عمل « بورتريه » للفنان « أحمد عبد الوهاب »	(٦٦)
١٥٩	عمل « ديك » (١) للفنان « فاروق إبراهيم »	(٦٦ ب)
١٦٠	عمل « تكوين » للفنان « منصور المنسي »	(٦٧)
١٦١	عمل « تكوين » للفنان « حسن عبد الحميد »	(٦٨)
١٦٢	عمل « تكوين » للفنانة « ليلى حسن سليمان »	(٦٩)
١٦٣	عمل « تكوين » للفنان « محمد حسام الدين »	(٧٠)
١٦٤	عمل « بناء إنساني » للفنان « فاروق إبراهيم »	(٧١)

الفصل الثاني

١٩٢	عمل « رجل القش » (١) للفنانة « آمال مريود »	(٧٢)
١٩٣	عمل « وجه أزرق » للفنان « عماد لاذقاني »	(٧٣)
١٩٤	عمل « تكوين للفنان « محمود شاهين »	(٧٤)
	عمل « طفلة وحمامة » للفنان « عبد المنعم محمد	(٧٥)
١٩٥	محمد الحيوان »	
١٩٦	عمل « رجل القش » (٢) للفنانة « آمال مريود »	(٧٦)
١٩٧	عمل طفل وسمكة » للفنان « محمد أبو القاسم »	(٧٧)
١٩٨	عمل « رأس أسطوري » للفنان « عماد لاذقاني »	(٧٨)
١٩٩	عمل « تكوين » للفنان « عبد الغني الشال »	(٧٩)
٢٠٠	عمل « فتاة عمورية » للفنان « عبد السلام قطرميز »	(٨٠)

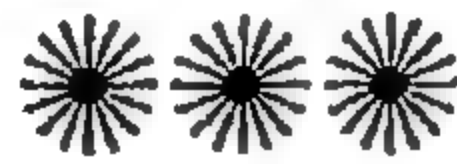
رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
(٨١)	عمل « أمومة » للفنان « نزيه الهجري »	٢٠١
(٨٢)	عمل « تكوين إنساني » للفنان « محمود شاهين »	٢٠٢
(٨٣)	عمل « خصوبة منشدة » للفنان « عاصم الباشا »	٢٠٣
(٨٤)	عمل « قطعة وعصفور » للفنان « عبد المنعم محمد	
	محمد الحيوان »	٢٠٤
(٨٥)	عمل « أم الشهيد » (٢) للفنان « عبد السلام قطرميز »	٢٠٥
(٨٦)	عمل « تكوين قطعة » للفنان « محمد طه حسين »	٢٠٦
(٨٧)	عمل « وجه » للفنان « صالح رضا »	٢٠٧
(٨٨)	عمل « بناء إنساني » للفنان « فاروق إبراهيم »	٢٠٨
(٨٩)	عمل « تكوين » للفنان « عمر كامل »	٢٠٩
(٩٠)	عمل « تكوين إنساني » للفنانة « ميرفت السويضي »	٢١٠
الباب الثالث		
الفصل الأول		
(٩١)	عمل « تكوين » للفنان « فاروق إبراهيم »	٢٢٤
(٩٢)	عمل « لفطة » للفنان « فاروق إبراهيم »	٢٢٥
(٩٣)	عمل « تكوين » للفنان « فاروق إبراهيم »	٢٢٦
(٩٤)	عمل « تكوين إنساني » للفنان « فاروق إبراهيم »	٢٢٧
(٩٥)	عمل « تكوين » للفنان « محروس أبو بكر »	٢٢٨
(٩٦)	عمل « تكوين فراغي » للفنان « محروس أبو بكر »	٢٢٩
(٩٧)	عمل « تكوين » للفنان « محروس أبو بكر »	٢٣٠
(٩٨ أ)	عمل « تكوين » (١) للفنان « محروس أبو بكر »	٢٣١
(٩٨ ب)	عمل « تكوين » (١) للفنان « محروس أبو بكر »	٢٣٢
(٩٩)	عمل « تكوين » للفنانة « ميرفت السويضي »	٢٣٣
(١٠٠)	عمل « تكوين إنساني » للفنانة « ميرفت السويضي »	٢٣٤
(١٠١)	عمل « تكوين طفولي » للفنانة « ميرفت السويضي »	٢٣٥
(١٠٢)	عمل « تكوين » للفنانة « ميرفت السويضي »	٢٣٦

رقم الشكل	الموضوع	رقم الصفحة
الفصل الثاني		
(١٠٣)	عمل «تكوين» للفنان «محمد حسام الدين»	٢٤٨
(١٠٤)	عمل «شكل إنساني» للفنان «محمد حسام الدين»	٢٤٩
(١٠٥)	تفصيل لعمل «شكل إنساني» للفنان «محمد حسام الدين»	٢٥٠
(١٠٦)	عمل «العائلة» للفنان «محمد حسام الدين»	٢٥١
(١٠٧)	عمل «بورقريه» للفنان «محمد حسام الدين»	٢٥٢
(١٠٨)	عمل «تكوين معماري» للفنان «أحمد الأحمد»	٢٥٣
(١٠٩)	عمل «بيوت دمشقية» للفنان «أحمد الأحمد»	٢٥٤
(١١٠)	عمل «تكوين خزفي» للفنان «أحمد الأحمد»	٢٥٥
(١١١)	عمل «تكوين حر» للفنان «أحمد الأحمد»	٢٥٦
(١١٢)	عمل «ثكلى» للفنان «عاصم الباشا»	٢٥٧
(١١٣)	عمل «خصوبة» (١) للفنان «عاصم الباشا»	٢٥٨
(١١٤ أ)	وجه جانبي لعمل «خصوبة» (٢) للفنان «عاصم الباشا»	٢٥٩
(١١٤ ب)	واجهة أمامية لعمل «خصوبة» (٢) للفنان «عاصم الباشا»	٢٦٠
(١١٥)	عمل «شاب» للفنان «عاصم الباشا»	٢٦١
الفصل الثالث		
(١١٦ أ)	عمل «العودة من الحقل» للفنان «سعيد الصدر»	٢٧٧
(١١٦ ب)	تفصيل لعمل «العودة من الحقل»	٢٧٨
(١١٧)	عمل «وجه فتاة» للفنان «سعيد الصدر»	٢٧٩
(١١٨)	عمل «الحصاد» للفنان «عبد المنعم محمد محمد»	٢٨٠
(١١٩)	عمل «انتظار» للفنان «عبد المنعم محمد محمد»	٢٨١
(١٢٠)	عمل «العودة من الحقل» للفنان «سيد عبد الرسول»	٢٨٢

رقم الصفحة	الموضوع	رقم الشكل
٢٨٣	عمل « العروسة » للفنان « أحمد عبد الوهاب »	(١٢١)
٢٨٤	عمل « بورتريه » للفنان « أحمد عبد الوهاب »	(١٢٢)
٢٨٥	عمل « عروسة » للفنان « محمد حسام الدين »	(١٢٣)
٢٨٦	عمل « نساء تدمريات » للفنان « أحمد الأحمد »	(١٢٤)
٢٨٧	عمل « خمار » للفنان « عبد الله عبد الغني »	(١٢٥)
٢٨٨	عمل ديك (٣) للفنان « فاروق إبراهيم »	(١٢٦)
٢٨٩	عمل « ديك » (٢) للفنان « فاروق إبراهيم »	(٦٣ ب)
٢٩٠	عمل « ديك » للفنان « سيد عبد الرسول »	(١٢٧)
٢٩١	عمل « حصان » للفنان « مراد كمال يوسف »	(١٢٨)
٢٩٢	عمل « سمكة » للفنان « محمد حسام الدين »	(١٢٩)

الفصل الرابع

٢٩٧	عمل « إيقاع » من أعمال الباحث	(١٣٠)
٢٩٨	عمل « تكوين » من أعمال الباحث	(١٣١)
٢٩٩	عمل « رحيل » من أعمال الباحث	(١٣٢ أ)
٣٠٠	وجه جانبي لعمل « رحيل »	(١٣٢ ب)
٣٠١	عمل « السلام » من أعمال الباحث	(١٣٣)
٣٠٢	عمل « وجه » من أعمال الباحث	(١٣٤)



مقدمة البحث

● المقدمة :

إذا كان الفن هو المرآة الصادقة التي تعكس الصورة الحقيقية الكاملة لحضارة شعب ما ، وكان هو الوسيط الذي يعبر عما يجيش في الصدور من مشاعر وأحاسيس مختلفة نشأت في ظل تقاليد ومعتقدات معينة ، فلا بد من وسيلة يستطيع التعبير من خلالها ، وكانت خامة الطين أول تلك الوسائل المتناولة لقربها منه ولسهولة التعامل معها ، بالإضافة لوجود بيئة حضارية تدفع بها نحو التطور .

هكذا كانتا منطقتي بلاد الشام ووادي النيل وسطاً خصباً لنمو هذا الفن بما تميزتا به من فكر حضاري عبر مختلف العصور ، ووجود تلك الخامات بشكل وافر (طمي الأنهار) .

فبدأ إنسان تلك المناطق يشكل فيها بالإضافة إلى أوانية وحاجياته الاستخدامية أشكالاً تمثيلية لعناصر الحياة من حوله كالإنسان والحيوان معبراً عن معتقداته وأفكاره الأسطورية التي سيطرت عليه آنذاك .

وأخذ مفهوم التمثال الخزفي أو الفخاري يتطور شكلاً ومضموناً من عصر لآخر تبعاً لتغير المفاهيم الاجتماعية والفكرية والدينية السائدة ، إلى أن وصل لمفهوم تشكيلي تعبيرى خالص في العصر الحديث ، يعبر عن فكر الفنان وأسلوبه الخاص ، من هذا المنطلق إتخذ الباحث عنواناً لموضوعه :

« التشكيل الفتي في النحت الخزفي المعاصر في مصر وسورية »

محاولة تقديم بحث متواضع يتناول فيه الشكل النحتي الخزفي المعاصر في مصر وسورية بالتحليل والدراسة وصولاً لاستخلاص قيم التشكيل الخزفي الخاصة ، مروراً بمفهومه في العصور السابقة إضافة لتسليط الضوء على بعض تقنيات ومواد الخزف .

● مشكلة البحث :

- ١ - الإختلاف حول مفهوم الشكل الجديد لأعمال النحت الخزفي .
- ٢ - إن الدراسات السابقة لم تحدد بدقة تعريفاً واضحاً لما يتضمنه النحت الخزفي .
- ٣ - هل استطاع النحات المعاصر باستخدامه لخامة الخزف الوصول بالنحت الخزفي إلى تكوين ذوق قيم تشكيلية وتعبيرية تواكب تطور فن النحت عموماً ؟ .
- ٤ - في مصر وسورية تجارب هامة في مضمار النحت الخزفي لم يتم دراستها بشكل واف .

● مسلمات البحث :

- ظهور وتطور فن الخزف رهين بوجود وتوفر المادة الأولية لصناعته ، وكذلك لوجود حضارة فكرية مميزة .
- تعتبر حضارة وادي النيل وبلاد الشام مهداً لنشوء وتطور فن الخزف .
- لمادة الخزف إمكانيات خاصة يجب إحترامها وعدم تجاوزها .
- تعتبر خامة الطين من أقرب وأهم الخامات لدى الإنسان .

● فروض البحث :

- يفترض الباحث أن النحت الخزفي يمتلك قيم تشكيلية جمالية وإبداعية كالتعبيرية والرمزية لا تعزله عن باقي أعمال النحت .
- يفترض الباحث أن اللون قيمة جمالية هامة من قيم التشكيل في النحت الخزفي .
- يفترض الباحث وجود نحت خزفي معاصر تأثر بالموروث الشعبي والتراثي المحيط به .

● أهداف البحث :

- تسليط الضوء على بعض تقنيات فن النحت الخزفي .
- التوصل لمفهوم واضح للتشكيل النحتي الخزفي .
- دراسة عناصر التشكيل الفني في النحت الخزفي المعاصر .
- إبراز القيم التي تميز النحت الخزفي عن الاتجاه التطبيقي أو الوظيفي في فن الخزف .
- التوصل إلى صورة واضحة للنحت الخزفي تبين مكانته الفنية بالنسبة لفن النحت .
- إن تجربة النحت الخزفي المعاصر في كل من مصر وسورية تستدعي دراسة تحليلية وافيه .

● حدود البحث :

- التطور التاريخي لمفهوم النحت الخزفي في مصر وسورية عبر العصور .
- النحت الخزفي المعاصر في كلا البلدين .

● منهج البحث :

- تاريخي - تحليلي .



الباب الأول

مفهوم النحت الخزفي وتقنياته في مصر وسورية عبر العصور

- الفصل الأول : الخزف والنحت الخزفي وتقنياته .
- الفصل الثاني : مفهوم النحت الخزفي في مصر عبر العصور .
- الفصل الثالث : مفهوم النحت الخزفي في سورية عبر العصور .

الفصل الأول

الخزف والنحت الخزفي وتقنياته

● الطينة ومنشؤها :

الطينة (Clay) من الخامات الطبيعية القديمة التي إستخدمها الإنسان لصنع أوانيهِ وحاجياته منذ أن وعى وأدرك إمكانيات تلك المادة في التشكيل بالحدف والإضافة والبناء بها وعليها بإعتبارها خامة طيبة ، فهي تعتبر الأساس لدى الخزاف .

وهي " مادة غروية لدنة ، ليست أصلية بل ناشئة عن تفكك وإنحلال أنواع معينة من صخور أصلية " (١) . هي صخور القشرة الأرضية الحاوية للفلسبار كالجرانيت والبازلت وغيرها ، حيث تحللت تحت ظروف من الضغط الشديد ودرجات الحرارة العالية تحت سطح الأرض .

(١) الفريد لوкас : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة : زكى إسكندر ، القاهرة ، دار الكتاب المصرى ، ١٩٤٥ ، ص ٥٩٦ .

وتحتوي الطينة في تركيبها على بللورات دقيقة جداً من معدن يسمى «كاولينات» (Kaolinite) وهو عبارة عن «سيليكات الألمنيوم المائية» ، حيث تحتوي على (٤٧% سيليكاً و ٣٩% ألومينا و ١٤% ماء) ، وهذه البللورات الصغيرة يبلغ سمكها العشر من طولها ، فهي صفائح دقيقة ذات حدود سداسية وأسطح منبسطة ، بالإضافة إلى مواد أخرى بمقادير صغيرة وينسب متفاوتة لبعض الشوائب الطبيعية ، ولاسيما القلويات ومركبات الحديد (أكسيد الحديد الذي يسبب اللون) وكربونات الكالسيوم ومواد عضوية (من الدبال) والكوارتز والماء .

ويأتي دور الماء في الربط بين الصفائح التي تنزلق على بعضها البعض لتعطي للطين خاصية المرونة .

الفخار (Biscuit) : عند تعريض مشغولات الطين إلى درجات حرارة معينة فإنها تدخل بمجموعة من العمليات والتغيرات الكيميائية (أثناء الحرق) تؤدي إلى تصلب الطينة حيث تتغير خواصها الفيزيائية ولا تعود قابلة للتشكيل أو التأثير بالماء ، وهذا ما يعرف بـ «الفخار» .

الخزف (Ceramic) : وهو فخار حرق مرة ثانية بعد طلائه بمادة زجاجية هي «الطلاءات الزجاجية» .

النحت الخزفي (Ceramic Sculpture) : هو تعبير عن أشكال مجسمة بخامة الطين التي يتم بعد ذلك حرقها بدرجة حرارة تناسبها ، وإعطائها ألواناً أو طلاءات زجاجية ، وما يميز هذه الأشكال بالإضافة لخواص الخامة ماتحملة من قيم جمالية وتعبيرية ورمزية .

"ومن الجدير بذلك أن التماثيل المصنوعة من الخزف لا تعتبر فناً تطبيقياً إلا في حالة إنتاج أعداد وفيرة منها بطريقة صناعية كسلعة .. أما الفنان الذي يشكل تمثاله فهو ليس إلا خزافاً وإنتاجه لا يدخل ضمن فن الخزف التطبيقي ، وهناك خطأ شائع عند متظمي المسابقات الفنية والمعارض العامة

يجعلهم يدرجون التماثيل الخزفية ضمن أعمال الخزف بدلاً من إدراجها ضمن أعمال النحت " (١) .

ولكى يصل الفنان بأعماله الخزفية إلى نتائج مضمونة عليه دراسة الطينيات بأنواعها لمعرفة خواص كل منها الميكانيكية (من حيث قابليتها للتشكيل أو الصب) ، والمتعلقة بخواصها الكيميائية من حيث تركيبها وتأثير درجات الحرارة عليها .

فيستطيع بذلك إستغلال إمكانياتها كاملة وإيجاد خلطات منها تخدم هدفه وغرضه منها .

● أنواع الطينيات :

يوجد في الطبيعة أنواع كثيرة من الطينيات ، تتميز عن بعضها البعض بما تحتويه من مواد طبيعية تؤثر في خواصها .

١. الكاولين (Kaolin) :

كما ذكرنا أن أصل الطينيات عموماً هو تحول الفلسبار الموجود في صخور القشرة الأرضية إلى معدن الكاولينيت (Kaolinite) بعملية تعرف بـ « التكوين » (٢) .

(١) صبحي الشاروني : الفنون التشكيلية ، الطبعة الأولى ، (القاهرة ، دار النشر والتوزيع العربي ، ١٩٨٤) ص ٧٦ ، ٧٧ .

(٢) حسين أيوب حسن ، عبد الوهاب محمود مرسى : « حراريات السيراميك » ، مطبوعات وزارة التربية والتعليم ، ١٩٩٧ ، ص ٥٣ .

نتيجة لتأثير الماء على الفلسبار ويتوفر عوامل طبيعية من ضغط وحرارة وبمرور الزمن ، حسب المعادلة :

فلسبار + ماء $\xrightarrow{\text{حرارة}}$ الكاولينيت + سليكات بوتاسيوم أو صوديوم + سيليكات

وبعد هذه العملية إما أن يبقى الناتج مكانه مع الصخور الأم (الكاولين ، ويسمى بالطينة الأولية .

وأما أن ينتقل بفعل عوامل التعرية والمياه إلى مناطق أخرى ويطرأ عليه التغيير بحجم حبيباته ، وبما يضاف إليه من شوائب ومواد عضوية .

إذا الكاولين من الطينات الأولية لذلك لا تحتوى على شوائب لبقائها في أماكن تحولها من فلسبار إلى كاولين ، فهو يوجد على شكل جيوب متداخلة مع صخور القشرة الأرضية .

" وهى أكثر الطينات جميعاً بياضاً ، بسبب إحتوائها على نسبة ضئيلة من الحديد ، ولذلك فهي العنصر الأساسي للخزف الأبيض ، والبورسلين ، ولأن الكاولينات لا تتمتع بمرونة كبيرة ، وهى ذات قوة جفاف ضعيفة وتعكس الحرارة إلى حد بعيد فهي ليست مناسبة لصناعة الخزف إلا إذا خلطت بعناصر أخرى " (١) .

فالكاولين غير قابل للتشكيل بسبب لدونته المنخفضة ، حيث أن اللدونة هي قابلية المادة للتشكيل تحت تأثير الضغط الميكانيكي بدون أن تفقد قوة ترابطها ، وتحتفظ بشكلها الجديد بعد زوال المؤثر .

والسبب المباشر لإنخفاض اللدونة هو إحتوائه على السيليكات الحرة والمتحدة وكذلك حجم حبيباته الكبير .

(١) ف. ه. نورتن : الخزفيات للفنان الخزاف ، ترجمة : سعيد الصير ، (القاهرة ، دار النهضة العربية) ، ص ١٣٩ .

والكاولين مادة بيضاء أو مصفرة ، ذات ملمس دهني ضعيف ، وله رائحة طينية عند عجنه بالماء كما أنه يقاوم فعل الأحماض والقلويات والحرارة ، فهو لا ينصهر إلا في درجات حرارة عالية تصل إلى ١٨٠٠ م .

٢. طينة الكرات (Ball Clay) :

تتميز هذه الطينة أنها ذات حبيبات دقيقة تجعلها مرنة جداً ، فهي شديدة اللدونة والتماسك وقوة الالتصاق ، كما أن معدل إنكماشها كبير لذلك لا تستخدم وحدها أبداً ، بل تضاف في الخلطات التي تستخدم بطريقة الصب ، وهي أقل نقاءً من الكاولين كما أن لونها أقل بياضاً .

٣. الطينة الحديدية «متوسطة الحرارة» :

تمتاز هذه الطينة بشدة تماسكها ونعومة ملمسها وارتفاع لدونتها ، فهي صالحة للتشكيل منفردة ، إلا أنه يمكن أيضاً إضافة بعض الطينات أو مواد أخرى إليها لتحسين خواصها الحرارية أو لإعطائها ألواناً معينة ، أو للتقليل من إنكماشها .

وتحتوي الطينة على نسبة عالية من أكسيد الحديد تتراوح بين (٤ - ٧٪) وهو مصدر اللون في الطينة الذي يتدرج بين (الأصفر والأحمر) ، كما تحوي على نسب صغيرة من كربونات الكالسيوم وبعض القلويات والشوائب .

وتحرق هذه الطينة بدرجة حرارة (٧٥٠ - ٩٠٠ م) وهي تقبل الطلاءات الزجاجية الشفافة والمعتمة التي تسوى على درجات حرارة منخفضة .

ومن هذه الطينات في جمهورية مصر العربية (الطينة الأسوانية) التي تعطي لون الكريم بعد حرقها ، وبالتحليل الكيماوي للطينة تبين متوسط تركيبها بالنسب التالية (١) :

(١) حسين أيوب حسن ، عبد الوهاب محمود مرسى : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٢ .

نسبة الرطوبة	٢ - ٢,٥ %	أكسيد الألمنيوم والتيتانيوم	٢٩ - ٣٠,٥ %
نسبة الفقد بالحرارة	٩ - ١٠,٥ %	أكسيد الحديد	٤,٥ - ٨ %
ثاني أكسيد السيلكون	٤٧ - ٥٣,٥ %	أكسيد الكالسيوم	٠,٣ - ١,٨ %
أكاسيد أخرى	٠,٥ - ١ %		

٤ - طينات منخفضة الحرارة :

وهي غالباً طينات رخوة ذات ألوان قاتمة بعد الحريق ، كما أنها تحرق بدرجات حرارية منخفضة لإحتوائها على كميات كبيرة من مساعدات الصهر القوية ، من قلويات ومواد جيرية .

وتتنوع هذه الطينات تبعاً لنوع مساعدات الصهر التي تحويها ، ومن هذه الطينات (الطينة السيليسية الصفراء - أو الجيرية - أو القلوية - وكذلك طمي الأنهار والتربة الزراعية) .

وهناك مواد غير مرنة تضاف للطينات للتحسين من خواصها الميكانيكية (لتصبح صالحة للنحت الخزفي) وللتخفيض من خواصها الحرارية كمساعدات صهر* .

" مساعد الصهر هو المادة التي تعمل على خفض درجة حرارة الإنصهار عندما تخلط بمادة أعلى منها في درجة الإنصهار ، وتستعمل مساعدات الصهر مع الطين في عجائن الأجسام الخزفية لتعمل على خفض درجات حرارة الإنصهار الجزئي لبعض جسيمات الطين في عمليات تسوية مشغولاتها ، كما تعمل مساعدات الصهر كمواد رابطة لأجزاء الجسم الخزفي " (١) .

(١) علام محمد علام : علم الخزف ، (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية) ص ٥٣ ، ٥٤ .

(*) مساعد الصهر هو الاسم الصحيح الدال على فعل المادة ، وليس الصاهر أو المصهر كما يطلقه البعض ، فالمادة لا تصهر وإنما يقتصر عملها على خفض درجة الإنصهار مما يساعد على العملية .

ومن مساعدات الصهر :

١. الفلسبار (Feldspar) :

ويتمثل الفلسبار بالطبيعة في صخور الجرانيت والديوريت ، وهو مقاوم لفعل الأحماض ، ويوجد منفرداً على هيئة صخور فلسبارية مثل : صخور البجماتيت والإيليت .

والفلسبار عموماً اسم لفصيلة معادن تتركب من متعدد سيليكات الألمنيوم لواءد أو أكثر من أكسيد الفلزات القلوية أو القلوي أرضية ، (أكسيد البوتاسيوم أو البوتاسيوم) . ولا تحتوى معادن الفلسبار على فلزي الحديد والمغنسيوم مطلقاً .

٢. السيليكا (Silica) :

وهو ثاني أكسيد السيلكون ، ويتواجد في الطبيعة على هيئة بللورات أو ذات تبلور جزئي أو غير متبلورة ، وتستعمل السيليكا في الصناعات الخزفية بعد تنقيتها من الشوائب وتجهيزها ، وتعمل السيليكا في الخلطات الخزفية كمساعد صهر ومادة رابطة من أجل :

١ - لتقليل معدل الإنكماش بالجفاف ، وبالتالي المساعدة في منع تشقق القطع الخزفية .

٢ - لإعطاء تسوية أفضل بتقليل معدل الإنكماش عند التسوية .

٣ - لتؤدي وظيفة الهيكل الذي يحافظ على شكل القطعة الخزفية في الفرن ^(١) .

وتوجد خامات السيليتكا في الطبيعة كمعادن مثل حجر الكوارتز ، والكوارتزيت والحجر الرملي والصوان ... فهي تمثل حوالي (٧٥ %) من صخور القشرة الأرضية ... كما تعتبر السيلكا مادة الزجاج والتزجيج الأساسية .

(١) ف- ه نورتن : الخزفيات للفنان الخزاف ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٩ .

• طرق التشكيل بالطينات :

١- التشكيل بالصب أو الضغط :

هاتان الطريقتان تعتمدان على إنجاز نموذج للشكل المطلوب بأي نوع من الطينات ثم أخذ قالب جصي عكسي مدروس لهذه القطعة ، وتعتمد طريقة التشكيل بالصب على طينة سائلة (مستحلب) تماثل العجينة اللدنة في التركيب الكيميائي ، إلا أنه تزيد فيها نسبة الماء المضاف ، مع إضافة نسبة ضئيلة من المواد الكيميائية الخافضة لللزوجة (كسيليكات الصوديوم) حتى يكتسب المستحلب سيولة كافية تمكنه من ملء فراغات القالب الجصي .

وعند صب المستحلب في القالب الجصي يقوم القالب بامتصاص الماء وتترسب الحبيبات على جداره الداخلي ، مكونة طبقة يتزايد سمكها بمرور الوقت وتأخذ شكل القالب بكافة تفاصيله .

وعند الوصول إلى السماكة المطلوبة يتم إيقاف عملية الترسيب بتفريغ القالب من المستحلب المتبقي ، علماً أنه يوجد في القالب جزء إضافي على الشكل الأساسي مهمته إحتواء كمية زائدة من المستحلب تعادل النقص الحاصل نتيجة إمتصاص القالب للماء .

وبعد فترة لا تتجاوز ٣ ساعات يتم فتح القالب وإخراج القطعة ، ثم تهذيبها من الزيادات عند حدود قطع القالب ، ومن الطينات المناسبة لهذه الطريقة تلك التي تخلط معها طينة الكرات .

أما طريقة التشكيل بالضغط فهي تعتمد على طينة ذات لدونة (Plasticity) مناسبة كالتي تستخدم للتشكيل على الدولاب ، ويتم إعداد شرائح طينية بسماكة تتناسب وحجم العمل ، بحيث نضع الشريحة داخل القالب (كل قطعة من القالب على حدى) ، ويتم ضغطها بحيث تأخذ شكل القالب الداخلي ، بعدها يتم تركيب القطع مع بعضها البعض ولحامها من الداخل بنفس الطينة .

٢- التشكيل المباشر باليد :

وتحتاج هذه الطريقة إلى إستخدام طين ذي لدونة متوسطة ، لنتمكن من البناء والصعود بها بشكل عمودي ، وليكون التماسك جيداً يجب أن تعجن الطينة عجناً جيداً لتكون متجانسة وخالية من الفقاعات الهوائية أو الشروخ ، وعملية البناء هذه يمكن أن تتم بطريقتين :

البناء بالحبال أو بالشرائح الطينية :

أ- البناء بالحبال : هذه الطريقة قديمة ولا تزال مستخدمة حتى الآن ، وهي تسمح بإنتاج أشكال مختلفة ومتنوعة بإستخدام أدوات بسيطة ودون تدريب طويل ، ويجب أن يكون الطين الخاص بالتشكيل متميزاً بخاصية اللدونة ، كما يجب أن يكون ذو ليونة واحدة في جميع أجزائه .

ولبناء شكل إناء بطريقة الحبال نقوم بهذه الخطوات كما في شكل (١) ، علينا أولاً التأكد من لدونة الطينة وتجانسها ، ثم نضع القاع الذي نريده لهذا الإناء ، من حيث شكله الدائري أو غيره ، فنضع قطعة من الطين ونضغطها على الطاولة لتصبح مسطحة ويسماكة معقولة ثم نكشطها ليكون سطحها مستوي ، ونحدد الشكل المطلوب عليها (دائرة) ونقطعه ونحذف الطين الزائد عن الشكل ، بعد ذلك نقوم بإعداد الحبال الطينية اللازمة لعملية البناء ، بأن نأخذ كتلة من الطين ، ثم نلفها بين الكفين لنشكل أسطوانة . بعدها نقوم بوضعها على طاولة مصقولة السطح ونأخذ بلف الأسطوانة إلى الأمام والخلف ويضغط بسيط ومتعادل على جميع أجزائها لتكون متساوية الأقطار ومنتظمة ، ومن الضروري أن تكون الكفين مندتين للمحافظة على عدم جفاف الطينة .

ثم نأخذ الحبل الأول ونلفه فوق سطح القرص الطيني من الخارج ونضغطه بخفة ، وإذا كان الطين بليونة صحيحة أخذ العمل طريقه بخطى عادية ولا حاجة لإضافة السائل الطيني بين الحبال .

وعندما يأخذ الحبل مكانه دائرياً فوق القرص نستمر به لطبقة أخرى فوق الحبل الأول ونضغطه بخفة ليلتصق بما تحته .

أو يمكننا قطع الحبل ولصق أطرافه ثم البدء بطبقة ثانية ، وبعد وصول الجدار إلى الإرتفاع المطلوب يجب أن تسوى الحبال حتى تصبح سطحاً واحداً بضغط طينة الحبل الأول على ما تحته . حيث يسوى الجدار من الداخل والخارج بنفس الطريقة مع المحافظة على ثخانة موحدة ، وهكذا حتى نصل إلى الشكل الكامل ، بعدها نضبط الإرتفاع من جميع الجهات بعدة قياس لتكون منتظمة .

هذا ويجب على الخزاف أن يتخيل شكله المطلوب على الدوام ، ليستطيع الوصول إليه من خلال تركيب الحبال فوق بعضها البعض بعد ذلك يتم التجهيز النهائي للسطح عندما تكون القطعة في ليونة الجلد ، وتستخدم إسفنجة مبتلة لترطيب سطح الطينة ورفع الأجزاء البارزة الصغيرة من فوقه ولء ما يوجد به من ثقوب صغيرة ، ويمكن أيضاً العمل بورق الحف بعد جفاف القطعة .

ومن المهم بهذه الطريقة هو التأكد من لصق الحبال مع بعضها جيداً ، وكذلك استخدام طينة ذات تجانس وليونة واحدة .

ب- البناء بالشرائح الطينية : بهذه الطريقة يتم بسط الطينة بسماكة واحدة على طاولة (مغطاة بقماشة مبتلة) بواسطة الربوق* ، ثم تقطع هذه الرقعة الطينية إلى المساحات المطلوبة ، بعدها يتم تركيبها مع بعضها بحذر كي لا تمتط ، مع مراعاة وصل القطع بشكل جيد من خلال تخشين السطح المشترك وترطيبه بالسائل الطيني .

(*) الربوق : اسطوانة خشبية ملاء تستخدم في مد الطينة إلى مسطحات .

● عملية الحريق (Firing) :

" إن عملية الحريق هي إحدى العمليات الدقيقة المعقدة في صنع الخزف " (١) .

فالحريق مرحلة أساسية لإتمام الشكل الفخاري أو الخزفي ، كذلك هو إمتحان للخزاف ، حيث يكشف ما هو خطأ أثناء التنفيذ ، بقدر ما هو يثير الرضا في النفس عند إخراج قطع جميلة من الفرن .

ومن المهم جداً قبل بداية الحريق أن تكون المشغولات قد جفت تماماً من رطوبتها ، وذلك بعيداً عن التيارات الهوائية المباشرة حيث تجف المشغولات ببطء حتى لا يحدث بها تشققات بسبب الإنكماشات الحاصلة نتيجة تبخر الرطوبة الذي يبدأ من السطح الخارجي للعمل باتجاه الداخل .

وتتميز كل طينة عن غيرها بنسبة إنكماشها تبعاً لدرجة نعومة ذراتها أو ما تحتويه من مواد خشنة غير لازية * مثل : المرو والفسبار الذي يقلل من نسبة الإنكماش .

هذا ويتخلص المشغولات من الرطوبة تصبح أكثر تماسكاً منها في الطينة اللدنة التي تتأثر بأي قوى خارجية تسبب لها التشوهات ، ولكن في نفس الوقت يكون الجسم بعد الجفاف هشاً نسبياً لفقده الماء .

أما الحريق فإنه يحول الجسم إلى مادة صلبة ثابتة تقاوم العوامل الخارجية ، ويمكن أن نقسم الحريق لثلاثة مراحل :

(١) ف . هـ نورتن : المرجع السابق ، ص ٥٥ .

(*) غير لازية (غير متماسكة) .

١. الحريق الأول « مرحلة البسكويت » (Biscuit) :

ويتم في هذه المرحلة التخلص من باقي الرطوبة والماء في المشغولات ، حيث لا بد وأن يحتفظ الجسم بقدر بسيط من الرطوبة ، يتم التخلص منها في درجات حرارة تتراوح بين (١٥٠ ~ ٢٠٠ °) حيث يتم رفع درجة حرارة الفرن بالتدريج حتى لا يؤدي تبخر الماء إلى انفجار القطعة أو تشققها هذا ويحتفظ الجسم بقدر من الماء متحد معه كيميائياً تبعاً لتركيب الطينة ($AL_2O_3 \cdot 2SiO_2 \cdot 2H_2O$) ، ويتم التخلص منه نهائياً عند درجة حرارة حوالي (٨٠٠ °)^(١) حيث تنتهي عملية الإنكماش .

وفي هذه المرحلة أيضاً تتم عملية الأكسدة للشوائب (عضوية - كربونية ، أو غير عضوية - كربونات وكبريتات) من خلال الهواء الجوي الغني بالأكسجين عند درجة حرارة تتراوح بين (٣٥٠ - ٨٥٠ °) .

أما بالنسبة للكوارتز الموجود في الجسم فيبدأ بالتحول تدريجياً بعد درجة حرارة حوالي (٥٧٣ °) حيث يتغير نظام وحجم بلوراته .

وبشكل عام تحوي الكثير من الطينات على الكالسيوم والماغنسيوم والحديد على شكل كربونات مثل كربونات الكالسيوم غير الثابتة نوعاً فتتحلل إلى أكاسيد مطلقة ثاني أكسيد الكربون في درجات حرارة تتراوح بين (٦٠٠ - ١٠٠٠ °) .

كما تتحلل السلفات في مثل هذه الدرجات تقريباً وتعطي ثاني أكسيد الكبريت ، ومع ذلك فإن كميات هذه المعادن الموجودة في الطينات تكون عادة صغيرة لدرجة أن هذه التفاعلات لا تحدث ضرراً .

(١) حسين أيوب حسن ، عبد الوهاب محمود مرسي : مرجع سبق ذكره ، ص ١٠٧ .

أما بالنسبة للمعادن الداخلة في تركيب الطينة فإنها تتحطم بفقداء الماء المتحد معها كيميائياً ويحدث تغيير في شكلها ، وعند درجة حرارة حوالي (٩٥٠ م) تعود إلى تبلورها على شكل جزئيات إبرية الشكل تعرف بـ « المليت » ، (سيليكات الألمنيوم $Al_2O_3 \cdot 2SiO_2$) وهذه المرحلة تعمل على زيادة قوة الجسم الخزفي .

هذه المرحلة من الحريق تنتج لنا مشغولات فخارية تحرق بدرجات حرارة مختلفة تبعاً لنوعية الطين وتركيبه الذي أنتجت منه .

٢. الحريق الثاني « مرحلة التزجيج » (Glaze Firing) :

التزجيج هو عملية وضع طبقة منتظمة من (الطلاءات الزجاجية) على سطح قطعة البسكويت بغمسها في معلق مائي للجليز ، (حيث أن ذرات الجليز لا تنحل في الماء وإنما تكون معلقة) ، عندها تمتص مسام القطعة الماء وتترسب مكونات الجليز على السطح في طبقة متجانسة منتظمة ، وتترك القطعة لتجف قبل رصها للحريق الثاني الذي مهمته إنضاج الطلاءات وإعطائها الشكل المطلوب .

بهذه المرحلة من الحريق نحصل على منتج خزفي إكتسب طبقة زجاجية ملساء تسمح بعمل تنويعات في اللون واللمس ، كما وتقوم بدور الطبقة الواقية للزخارف تحت الطلاء التي تنفذ على الجسم الفخاري مباشرة .

٣. الحريق الثالث « مرحلة الزخرفة فوق الطلاء » (Over Glaze) :

وهذا الحريق خاص بما يتم على سطح العمل من زخارف ورسوم بألوان فوق الطلاء ، ولكل نوع منها حريقه الخاص المناسب له . (وسوف نتعمق بموضوع الطلاءات والزخارف ضمن موضوع اللون) .

ومن الأهمية للخزاف معرفته لأنواع الأفران وأشكالها المختلفة من حيث نوعية الوقود المستخدم فيها أو تبعاً لأسلوب تصميمها .

• أنواع الأفران :

عرفت الأفران منذ القدم بأشكال مختلفة مستخدمة عدة أنواع من الوقود وتغيرت بتغير العصر وتقدمه ، فكانت أولاً تغذى بالوقود الصلب كالخشب والفحم والحطب وبقايا الأقمشة والجلود والكاتشوك وغيرها ، ثم الأفران التي توقد بالوقود السائل كالكيروسين والزيت والبتروول ، ثم الأفران التي تعتمد على الوقود الغازي كالغاز الطبيعي ثم الأفران الكهربائية .

ولكل نوع من الأفران مميزات تجعله يختلف عن غيره ، من حيث تأثيره على المشغولات من خلال :

- نوعية الوقود المستخدم من حيث إنتشار الحرارة واللهب .
- إمكانية التحكم بدرجة الحرارة بشكل دقيق .
- إمكانية إتمام الأكسدة أو الأختزال .

لذلك على الخزاف أن يختار نوعية الفرن التي يتناسب مع نوعية المنتج المطلوبة .

وأغلب هذه الأفران ما يعتمد على اللهب الناري كمصدر للحرارة ، وأكثر ما تستخدم في الأعمال الشعبية والحريق الأول . فيفضل أن تكون غرفة الرص مقفلة (Muffle) حتى لا يصطدم اللهب بالمشغولات في مرحلة الحريق الثاني .

١- أفران توقد بالخشب (Wood-Fired Kilns) :

تستخدم هذه الأفران الخشب بنوعياته المختلفة كوقود ، حيث كانت منتشرة بكثرة في المناطق التي توفر فيها الخشب عن غيره من أنواع الوقود .

وتحتاج هذه النوعية من الأفران إلى يقظة دائمة أثناء عملية الحريق ، لضبط الحرارة وجعلها متعادلة في جميع أنحاء الفرن . كما أنه يفسح المجال أمام الخزاف للمشاركة في عملية الحرق وتحقيق جو مؤكسد .

٢. أفران توقد بالفحم (Coal- Fired Kilns) :

كان لهذه الأفران الأهمية نتيجة لإمكانيات الفحم في إنتاج مقدار كبير من الحرارة مقارنةً بوزنه وكثافته ، إلا أن له مساوئ من حيث صعوبة التحكم به ، وعدم نظافته وحاجته إلى تيار هوائي كافٍ .

٣. أفران ذات وقود سائل (Oil-Fired Kilns) :

هذه الأفران تستخدم الوقود السائل البترول ومشتقاته ، وهذا يتطلب تجهيزات معقدة نوعاً ما .

إذ أنه يعتمد على تحويل البترول السائل إلى بخار أو رذاذ تحت ضغطٍ هوائي معين ، حيث يضغط هذا البترول باستخدام تيار هوائي ذو ضغط عالي عبر فوهة دقيقة متحولاً إلى رذاذ يحمله الهواء المضغوط عبر الأنابيب إلى داخل الفرن حيث يتم الاشتعال على شكل لهب يمكن التحكم بشدته من خلال التحكم بتدفق الهواء والبترول إلى الحارق .

٤. أفران ذات وقود غازي (Gas-Fired Kilns) :

كما ذكرنا سابقاً " يجب أن تكون أفران الغاز من النوع ذو العلبة المقفلة (Muffle) وذلك حتى لا يصطدم الغاز المشتعل بالمشغولات ، وعندما تكون هذه الأفران مصممة تصميمياً صحيحاً يمكن الوصول بها إلى درجة (١٤٥٠ م) وهي تعطي حرارة متعادلة بسهولة كبيرة " (١) .

ويفضل في هذه الأفران الغاز الطبيعي على أنابيب البوتوغاز ، وكذلك على الغاز الناتج من تقطير الفحم الحجري لما يحتويه من كميات كبيرة من الكبريت والتي تسبب تلفاً في الجليز .

(١) ف.ه نورتن : الخزفيات للفنان الخزاف ، مرجع سبق ذكره ، ص ٥٧ .

ومبدأ هذا النوع من الأفران يعتمد على ضخ الغاز ضمن أنبوب يتم التحكم فيه من خلال صمام ، ويحتوي هذا الأنبوب على فتحة جانبية تسمح بدخول الهواء وامتزاجه مع الغاز المندفع باتجاه فوهة الأنبوب الضيقة والتي تجعل من الغاز والهواء الداخلين ينطلقان بسرعة ويضغطان يحققان جو الحرق المطلوب .

وهذا النوع من الأفران يساعدنا في تحقيق جو الأكسدة أو الاختزال . أما عن تصميمها فهناك نوعين :

أفران السحب العلوي (Up Draught Kilns) : حيث تدخل الغازات المشتعلة من جوانب أو أسفل الفرن وتتصاعد الغازات الساخنة إلى أعلى لحرق المنتجات ثم تسحب من أعلى الفرن إلى الخارج ، شكل (٢ ، ٣) .

أفران السحب السفلي (Down Draught Kilns) : وتعتمد هذه الأفران على سحب غازات الإحتراق داخل الفرن من ثقب في الأسفل ، بعد إنعكاس وإرتداد تلك الغازات المحترقة من سطوح كروية أعلى الفرن ، فيتم إستغلال حرارة تلك الغازات كاملة قبل خروجها عبر المجاري إلى المدخنة ، شكل (٤) ، هذا ويمكن إستخدام هذين الشكلين من الأفران في حالة الوقود السائل أيضاً (البترول) .

٥. الأفران الكهربائية (Electric Kilns) :

وتعتبر من أسهل أنواع الأفران إستخداماً في التشغيل ، ويعتمد تصميم هذه الأفران على حجرة مبنية من الطوب الحراري الذي يحتوي على مجاري محفورة ضمنه ، تُبَتَّت فيها أسلاك حرارية ملفوفة ، ويتم التحكم من خلال تخافتها وطولها ونوعها وأسلوب توزيعها داخل الفرن بدرجة الحرارة ، حتى يمكن أن تصل إلى (١٥٠٠ م) .

وهذا النوع من الأفران يوزع الحرارة بشكل جيد ، ولا تحتاج إلى مدخنة فليس هناك عوادم ، كما أنها تتمتع بالأمان نسبياً .

وتغذى هذه الأفران بتيار كهربائي عن طريق علية مفاتيح للتحكم بارتفاع درجة الحرارة ، بحيث يمكننا الوصول إلى الدرجة المطلوبة تدريجياً وبدقة . كما تجهز بفتحة لإدخال المشغولات إما جانبية أو من الأعلى . ويمكن التحكم بجو الأكسدة أو الإختزال عن طريقها بإدخال المواد المنتجة للكربون ، شريطة إغلاقها بشكل محكم .

٦. أفران هوفمان (الغرف المستمرة) (Continuous Kilns) :

وهي من الأفران القديمة المستمرة وتستخدم في حريق الطوب الأحمر والطوب الحراري والأشكال السيراميكية .

ويتألف الفرن من عدة غرف متجاورة تصل بينها أنابيب لنقل الغازات الساخنة من غرفة لأخرى . حيث يتم تسخين الغرف بالتدريج وعلى التوالي من خلال الغازات الساخنة ثم الوقود المشتعل الذي ينقل من غرفة لأخرى لإتمام عملية الحريق . وكذلك في دورة التبريد يتم إخراج الشعلة بعد مرحلة إخراج الغازات الساخنة والاستفادة منها لتسخين غرف أخرى ... وهكذا . شكل (٥) .

٧. الأفران النفقية (Tunnel Kilns) :

وهي عبارة عن نفق تحت الأرض من الخرسانة المسلحة لمنع تسرب الحرارة إلى الأرض وجدرانه مغطاة بالطوب الحراري .

وفي أرضية النفق سكة حديد تجري عليها عربات مبنية من الحراريات لتتحمل عملية الحريق . وقد رصت المشغولات ضمن هذه العربات التي تدفع ببطء على السكة لتواجه الغازات الساخنة المتجه إلى المدخنة ، كي تسخن بالتدريج حتى تصل إلى منطقة الحريق حيث الولاعات على جانبي النفق من الشمال واليمين . وتتابع سيرها لتبرد ببطء أيضاً ، وتستخدم هذه الأفران في إنتاج الطوب والحراريات والسيراميك والخزف والصيني ؛ بحيث توضع ضمن صندوق مغلق كي لا تلامسها النار بشكل مباشر .

وتعتبر هذه الأفران عملية من حيث الإنتاج إذ أنها تعمل بشكل مستمر مستغلة الحرارة الناجمة عن الإحتراق ، ويمكن استعمال الوقود السائل كالمازوت أو الغازي أيضاً . شكل (٦) .

● اللون في الخزف Colour

اللون بالنسبة للفنان الخزاف هو أحد أدواته الهامة في إنجاز أعماله الخزفية ، وهذا اللون يختلف باختلاف أحد الظروف من خامة وأسلوب التطبيق والحريق أيضاً ، فلكل منها تأثيره على اللون الناتج ويضيف قيمة جمالية للشكل .

ويرجع اللون في الأعمال الفخارية إلى مصدرين ، إما من خلال طلاءات ومواد مضافة على سطح العمل الفخاري كالبطانات ، أو بسبب المواد الداخلة في تركيب الطينة ذاتها قبل التنفيذ .

فأغلب الطينات تحوي على شوائب وأكاسيد ملونة أهمها أكسيد الحديد لما له من تأثير واضح على لون الأجسام الفخارية .. وقد قسم « هيرمان سيجر » تأثيرها في لون الأجسام إلى أربعة أقسام : (١)

١ - أجسام تحوي على نسب عالية من أكسيد الحديد تتراوح بين (٥ - ٩%) ونسبة صغيرة من الألومينا تتراوح بين (١٠ - ٢٢%) مع عدم إحتوائها على الجير ، تتلون عند تسويتها في ظروف مؤكسدة بألوان حمراء ، ويدكن اللون عند إرتفاع درجات الحرارة ، وتنطلق أبخرة حامض الكبريتوز وحامض الكبريتيك دون أن تسبب أي ضرر على اللون الناتج . أما إذا أجريت العملية بأجواء الإختزال تتلون هذه الأجسام بألوان بنية أو قاتمة أو رمادية أو سوداء . وإذا كان الجو شديد الإختزال ظهر اللون الأزرق المدخن .

(١) علام محمد علام : « علم الخزف » ، الجزء الثاني ، (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٤) ، ص ٢٥٢ .

٢ - أجسام تحوي نسبة من أكسيد الحديد تبلغ (٦٪) مع نسبة صغيرة من الألومينا تتراوح بين (١٠ - ٢٢٪) في وجود نحو (١٤٪) من الجير فإنها تتلون في درجات حرارة التسوية المنخفضة بألوان باهتة من الكريم ، وبألوان البني المخضر أو الأسود عن تسويتها في درجات حرارة عالية ، وتمنع أبخرة حامض الكبريتيك عند وجودها من فعل الجير في تفتيح اللون .

٣ - أجسام تحوي على نسبة متوسطة من أكسيد الحديد تتراوح بين (١,٥ - ٣,٥٪) مع نسبة عالية من الألومينا تتراوح بين (١٩ - ٢٦٪) تتلون بلون قمحي بعد تسويتها .

٤ - الأجسام المحتوية على نسبة منخفضة من أكسيد الحديد تقل عن (١٪) منه مع نسبة عالية من الألومينا فتتلون بالأبيض أو القرنفلي الباهت بدرجات حرارة منخفضة ، وأما في درجات حرارة التسوية العالية في جو مختزل فإنها تتلون بلون يتراوح بين الأبيض أو الرمادي المزرق ، وفي جو مؤكسد تكتسب لون الكريم .

● مواد تلوين الجسم الفخاري وخصائصها :

أولاً : البطانات (Engobes) :

إن أبسط طريقة لتلوين الخزف هي إعطاؤه طبقة من البطانة (Slip Coat)، وتوضع البطانة على الجسم الطيني في حالته الجلدية (Leather Hard)، فإذا كانت البطانة بنفس درجة إنكماش الطينة في الحالة الجلدية فستمسك بها جيداً ، أما إذا كان إنكماشها أكبر فيجب إضافة بعض السيليكا ، أو مائي آخر (Filler)، وإذا كانت البطانة تنكمش أقل من إنكماش القطعة فيمكن أن يؤجل استعمالها حتى تصل القطعة إلى جفاف العظام .

وتحدد سماكة طبقة البطانة بناءً على التأثير المطلوب الحصول عليه ، وعلى قدرة البطانة بعدم التشقق إذا وضعت سميكة ، ويمكن في حال كانت البطانة رقيقة جداً أن تغطي بطلاء زجاجي شفاف للحصول على تأثير زجاجي ، كما يمكن إضافة طبقات من البطانة للحصول على تنعيم سطحي .

كما يمكن تطبيق عجينة الطين السائلة وهي عبارة عن بطانة مكونة من خامة لها لون مختلف عن لون الجسم الذي تستخدم لزخرفته .

تركيب البطانة :

تتكون البطانة من : طينة ، مكسب عتامة ، وأكاسيد ملونة وماء . كما أن وضع هذه البطانة أو العجينة السائلة على الجسم في حالته الجلدية يعطي فرصة للخدش وإظهار ما تحته ، كذلك التنعيم في اللون .

تتنوع استخدامات عجينة الطينة السائلة كثيراً ، من بينها مثلاً طريقة مقاومة الشمع (Wax Resist) ، وفيها ترسم الزخرفة على سطح القطعة غير المحروقة بالبارفين المتصهر ، ثم توضع العجينة السائلة على السطح كاملاً ، فيمنعها الشمع من الوصول إلى مكان الزخرفة ، وعند الحريق ينصهر الشمع ويفقد تاركاً مكانه طينة الجسم بلونها الأساسي .

ثانياً : الطلاءات الزجاجية (Glazes) :

تتكون الطلاءات الزجاجية عموماً من ثلاثة عناصر أساسية : السيلكا (كاسيد حامضي) ، والألومينا مادة رابطة (كاسيد متعادل) و (الأكسيد القاعدي) كمصهر شكل (٧) ، ثم تضاف إليها الأكاسيد المعدنية للحصول على الألوان .

والمواد الأولية التي نحصل منها على هذه المكونات متعددة وكل منها يعطي نتائج مختلفة عن الأخرى ، فكلما تغيرت نسبها تغيرت النتيجة أيضاً ، كما تتغير النتيجة تبعاً لعوامل كثيرة معروفة للخزافين .

وتطبق الطلاءات الزجاجية على القطعة بعد الحريق الأول حيث تضافي عليها طبقة زجاجية شفافة لامعة (Bright Glaze) يظهر من تحتها جسم القطعة بلونه الأساسي إلا إذا أضيف للطلاء أكسيد ملون .

كما يمكن جعل الطلاء معتماً بإضافة بعض المواد كأكسيد القصدير " أو أكسيد الزركونيوم أو رماد العظام أو أكسيد الأنثيمون " (١) .

أما الطلاء المفضل للنحت الخزفي هو الطلاء المطفأ أو غير اللامع (Matte Glaze)، كي لا يحدث في العمل مناطق تعكس الإضاءة المباشرة تسئ لهيئة العمل ، أو تعكس صور ما حوله من عناصر وأشكال ، ويمكن الوصول إلى طلاء مطفأ بزيادة الألومينات في الطلاءات أو بإضافة بعض الأكاسيد كأكسيد الثيناليوم (الروتيل) .

وكما للطلاءات أنواع عديدة كذلك لها طرق مختلفة في الإستخدام على الأجسام الفخارية .

١ - الزخرفة تحت الطلاء : (Under Glaze)

إستخدمت الألوان للزخرفة تحت الطلاء منذ أن عرفت الطلاءات الزجاجية ، ولألوان تحت الطلاء قوة إحتمال عالية لكونها مغطاة بطبقة الطلاء التي تحميها من التلاشي ، ويعطي الطلاء الزجاجي لتلك الألوان عمقاً لا تباريه طريقة الألوان فوق الطلاء .

(١) علام محمد علام : « علم الخزف » ، المرجع السابق ، ص ١٧ .

ويجب أن تتصف الألوان تحت الطلاء بثباتها كي لا تتحلل وتتداخل مع الطلاء أثناء عملية الحريق .

لذلك يضاف لتلك الألوان قدر بسيط من المادة الصاهرة ليساعد على جودة الانتشار و (٥%) من الطلاء الزجاجي و (٥%) من الطينة لتحقيق خاصية الالتصاق بالجسم بعد التسوية .

ويمكن تطبيق الألوان تحت الطلاء بطرق متعددة (كالمرقاش أو برش الألوان على القطعة - أو بطريقة الطباعة بالشاشة الحريرية - أو بالرسم بأقلام ألوان تحت الطلاء) .

٢ - الزخرفة في الطلاء :

وتعتمد هذه الطريقة على تنفيذ الزخرفة أو الرسوم المطلوبة على القطعة في حالتها الجلدية قبل الحريق الأول بطريقة الحز . ثم تغطى مساحات الزخرفة بالألوان حيث أن خطوط الشكل المرسوم خلقت أخاديد تمنع اللون من الخروج والتمدد خارج حدودها .

٣ - الزخرفة فوق الطلاء : (Over Glaze)

وتعتبر مشابهة في تركيبها للألوان المستخدمة تحت الطلاء ، غير أنها ذات تشكيلة لونية أوسع . كما أنها تعطي تدرجات في اللون ذاته وتبدو لمساتها السطحية . كما يجب تقوية تلك الألوان بوسيط مناسب يكسبها قواماً ، تسهيلاً لتطبيقها على الجسم الخزفي كالصمغ العربي والماء ليناسب طريقة التلوين بالمرقاش .

وتجري عمليات نضج هذه الخزارف في درجات حرارة منخفضة عن درجة الحرارة التي تم فيها نضج طبقة التزجيج تحته تبعاً للقاعدة الزجاجية ، وتستخدم هذه الزخرفة نفس الطرق التي ذكرناها سابقاً في الزخرفة تحت الطلاء .

ثالثاً : الأكاسيد الملونة :

يمكن لنا أن نصنف هذه الأكاسيد التي هي مصدر اللون في الطلاءات الزجاجية حسب اللون الذي تنتجه تبعاً للتركيب الجزيئي لكل أكسيد . حسب شكل (٨) .

أولاً : أكاسيد تلوين الأحمر :

١- أكسيد الحديد : (Iron Oxide)

يعطي أكسيد الحديد درجات لونية متعددة من الأصفر إلى البني والأسود تبعاً لدرجة حرارة النضج وجوّه ، ففي جو مختزل يعطي لوناً أخضراً رمادياً ، أما في جو مؤكسد يعطي الألوان الصفراء أو الحمراء والبنية حسب نسبة الأكسيد .

كما يعطي في التزجيجات الرصاصية عند استعماله بنسبة (٤٪) لوناً أحمر قائماً في درجات حرارة النضج المنخفضة ويسبب إضافة الجير إليه تفتيح اللون .

ويعطي الأكسيد في التزجيجات القلوية لوناً أحمر مرجانياً عند استعماله بنسبة (٤٪) في درجات حرارة النضج المنخفضة .

٢- أكسيد الكروم : (Chromium Oxide)

يستخدم أكسيد الكروم على هيئة حامض كروميك في تركيب مواد تلوين درجات اللون الأحمر ، وذلك في درجات حرارة النضج المنخفضة ، وهو أكسيد متردد يعمل كحامض في درجات الحرارة المنخفضة ، ويعطي ألواناً حمراء وقرمزية بزيادة نسبة الصواهر في الجليز لحوالي (٨٥٪) ^(١) .

(١) عبد الغني النبوي الشال : « فن الخزف » (القاهرة ، مركز النشر بجامعة حلوان) ، ص ٣١ .

٣- أحمر الكاديوم : (Cadmium Oxide)

يتركب من سيلينيد كبريتيد الكاديوم ويحضر من ترسيبه محلول كبريتات الكاديوم ، بواسطة مخلوط من محلول كبريتيد وسيلينيد الصوديوم ثم يسخن الراسب في درجة حرارة (٣٠٠ م) .

والمادة ذات لون أحمر براق ، واللون الناتج في التزجيج المستعملة فيه بنسبة (٥%) لون أحمر قوي جداً بدرجة حرارة منخفضة حيث يتحول إلى لون بني في الدرجات العالية في جو مؤكسد .

٤- أكسيد النحاسوز : (Copper Oxide)

يعطي الأكسيد في تلوينه التزجيجات بنسبة تتراوح بين (٢ : ٨%) لوناً أحمر قرمزيّاً في درجات حرارة عالية حوالي (١٢٠٠ م) وفي جو مختزل ، وتضاف المادة في خلطات التزجيج على هيئة أكسيد النحاسيك الذي يختزل متحولاً إلى أكسيد النحاسوز .

ثانياً : أكسيد تلوين الأزرق :

١- أكسيد الكوبالت : (Cobalt Oxide)

هو أكسيد الكوبالتوز ، ويتكون من مسحوق بني فاحم أو أخضر زيتوني غامق ، لا يذوب في الماء لكنه يذوب في الأحماض ويتحد بالألومينا والسيليكا في وجود القلوي مكوناً سيليكات ألومينات الكوبالت القلوية ذات لون أزرق كوبالتي ، وهو مادة تلوين الأزرق في جميع نواحي التزجيج وفي درجات حرارة النضج المختلفة حتى درجة حرارة (١٥٠٠ م) . وهو أقوى المواد في التلوين وأشدّها تأثيراً في التزجيجات ، ويكسب الأكسيد التزجيجات اللون الأزرق بدرجات مختلفة تبعاً لنسبته ، فمثلاً إذا كانت نسبته لا تتجاوز (٠,١%) يكون اللون الناتج أزرق باهت . وإذا كانت نسبته (٠,٣%) أصبح اللون أزرق معتدل ، وأزرق محمراً عند استعمال الأكسيد بنسبة (٤%) أما إذا زادت عن (٥%) تؤدي إلى فساد مظهر اللون.

وأكسيد الكوبالت لا يختزل في عمليات التدخين لكن اللون الناتج يتأثر ببعض الأكاسيد الأخرى .

٢- أكسيد البزموت : (Bezmouth Oxide)

عند استعمال أكسيد البزموت بنسبة (٤%) وفي درجات حرارة النضج المنخفضة ما بين (٧٤٠ - ٧٨٠ م) يعطي لوناً أزرقاً قزحياً .

ثالثاً : أكسيد تلوين الأخضر :

١- أكسيد النحاسيك : (Copper Oxide)

يلون أكسيد النحاسيك طبقات التزجيج بألوان متدرجة من الأخضر عندما يضاف بنسبة (٢%) ، والأخضر الزرعي عند إضافته بنسبة (٦%) ، وفي الحالتين التزجيجات رصاصية ودرجة الحرارة لا تتجاوز (١٠٥٠ م) .

أما في التزجيجات القلوية فيعطي لوناً فيروزياً مخضراً في وسط صوديومي ، وفيروزياً مزرقاً في وسط بوتاسيومي ، وهذا عندما يستخدم بنسبة (٢ - ٨%) ، أما إذا استعمل بنسبة أعلى من (٨%) أصبح اللون أخضراً برونزياً .

ويعتبر أكسيد النحاسيك من أنسب مواد التلوين في التزجيجات الرصاصية ذات درجات حرارة النضج التي تبلغ (٩٦٠ م) .

٢- أكسيد الكروم : (Chromium Oxide)

يعطي هذا الأكسيد اللون الأخضر السندسي في تلوين التزجيجات بدرجات حرارة النضج العالية ، حيث درجة حرارة ثباته في ذلك (١٣٠٠ م) ، ويزداد عمق اللون بإزدياد نسبة الأكسيد المستعمل .

- فنسبة الأكسيد (٢,٠%) منه تعطي لوناً أخضراً باهتاً .
- ونسبة (١,٥%) منه تعطي اللون الأخضر المعتدل .
- ونسبة (٥%) منه تعطي اللون الأخضر الغامق .

٣- أكسيد الحديدوز : (Iron Oxide)

يعطي الأكسيد التزجيجات لوناً أخضراً رمادياً يعرف بالأخضر السيلادوني ، وتجري عمليات النضج في جو مختزل في درجات حرارة منخفضة تتراوح بين (٧٤٠ - ٧٨٠ م) .

٤- أكسيد النيكل : (Nickel Oxide)

هو أكسيد النيكلوز ، وهو مسحوق محضر يعطي التزجيجات الرصاصية لوناً أخضراً زيتونياً ، وتجري عمليات النضج في جو مختزل في حدود درجات حرارة أقصاها (١٠٥٠ م) .

رابعاً : أكاسيد تلوين الأصفر :

١- التيتانيا : (Titanium Oxide)

هو ثاني أكسيد التيتان وهو مسحوق أبيض شديد الثبات يستخدم في تلوين التزجيجات بلون قمحي فاتح ويضاف لذلك بنسبة (١٠%) ، ويعطي لوناً أصفراً برتقالياً عند إضافة أكسيد الأنثيمون أو أكسيد الكروم إلى التيتانيا ، ولهذه الخلطة ثبات عالي إذ تبلغ درجات حدود ثباتها (١٣٠٠ م) .

٢- أكسيد الأنثيمون : (Antimony Oxide)

هو ثالث أكسيد الأنثيمون ، على هيئة مسحوق أبيض يصفر لونه عند التسخين ويعود إلى بياضه عندما يبرد .

وهو ثابت لا يتطاير إلا في درجات حرارة أعلى من (١٥٠٠ °) عند تسخينه تسخيناً مباشراً ، ويعطي الأكسيد اللون الأصفر الباهت في التزجيجات الرصاصية العالية ، وذلك بوجود الخارصين ويضاف لهذا الغرض بنسبة تتراوح بين (٣ - ٦ %) من وزن الخلطة. وتصل درجة حرارة نضج هذا التزجيج إلى (١٠٥٠ °م) .

٣- أكسيد اليوران :

هو ثالث أكسيد اليوران ذو لون أصفر يحضر من تسخين نترات اليوران في الهواء ، يكسب الأكسيد عند إضافته إلى التزجيجات بنسبة (٨ %) درجات اللون الأصفر ، أما إذا زادت النسبة المضافة من الأكسيد عن (١٠ %) استحال اللون إلى الأسود .

وهناك مواد أخرى تعطي اللون الأصفر مثل أكسيد الكروميك ، فهو يعطي لوناً أصفراً عميقاً للتزجيجات الرصاصية عند إستعماله بنسبة (٠,٥ %) ، ولون أصفر براق عند إستعماله بنسبة (٠,١ %) ، وذلك في درجات حرارة نضج (٩٨٠ °م) في كلا الحالتين .

خامساً : ثاني أكسيد المنجنيز : (Manganese Oxide)

وهو مسحوق غير قابل للذوبان في الماء ، وينصهر في درجة حرارة (٥٣٥ °م) ، ويتحلل في درجة حرارة (٩٠٠ °م) إلى رابع أكسيد المنجنيز ، وينتهي تحلله إلى أكسيد المنجنوز.

يعطي ثاني أكسيد المنجنيز التزجيجات لوناً بنفسجياً عند إستعماله بنسبة (٥ %) عند نضج التزجيجات في درجات حرارة منخفضة ، وإذا أضيف له أكسيد الحديد يك فإنه يعطي التزجيجات الرصاصية لوناً أسوداً فلزياً ، ويزداد بريقها بزيادة نسبة أكسيد الحديد ، وكذلك فإن مخلوط ثاني أكسيد المنجنيز مع أكسيد النحاسيك يعطي التزجيجات الرصاصية لوناً أسوداً في درجات حرارة نضج منخفضة .

● العوامل المؤثرة في درجة اللون الناتج :

إن درجة اللون الناشئة على الجسم الخزفي المسوى سواء كانت نتيجة اتحاد الأكاسيد المكونة للمطالعات الزجاجية أو اتحاد اللون ذاته بمادة الجسم الفخاري تتأثر قوة وضعفاً بعدة عوامل أهمها :

١ - نوع المادة : تعطي كل مادة من مواد التلوين اللون الخاص بها ، وقد تناولنا هذا الموضوع .

٢ - كمية مادة التلوين : يتغير تركيز اللون الناتج عند استعمال كميات متزايدة من مادة التلوين .

٣ - حجم رقائق المادة : يتأثر اللون الناتج بحسب حجم رقائق مادته فتزداد كثافة اللون عادة بزيادة نعومة الرقائق ، وكذلك يتغير عند كبر حجم رقائق بعض مواد التلوين ، كما في تغير لون أصفر الرصاص أو أصفر الكادميوم إلى الأصفر البرتقالي ، وتغير لون أكسيد الحديد من أصفر إلى أحمر بكمية حجم رقائقه وفي نفس ظروف الحرق .

٤ - مادة سطح الجسم المشغول : لمادة الجسم تأثير مباشر على صفاء اللون الناتج، ولشوائب مادة السطح تأثير ضار على مظهر اللون ، كما لتركيبه دور كبير في تحديد إمتزاج الألوان بعضها ببعض ، ودور لون الطينة على لون طبقة التزجيج الشفافة .

٥ - درجة حرارة النضج : لدرجة حرارة النضج تأثير مباشر على أكسيد التلوين المستعمل ، وذلك بسبب تغير تركيب الأكسيد المستعمل بتأثير درجة الحرارة .

فمثلاً : أكاسيد التيتانيا والزركونيا وكرومات الحديد لا تعطي ألواناً إلا في درجات الحرارة العالية . وعلى العكس من ذلك فهناك أكاسيد النحاسيك وأكسيد اليوران يقتصر تلوينها على درجات حرارة النضج المنخفضة .

كذلك نجد أكاسيد الحديد تعطينا اللون الأحمر في درجات نضج منخفضة ، بينما تعطينا في الدرجات العالية تدرجات في الأسود المزرق .

٦- جو عمليات النضج : عمليات النضج سوءاً للبخار أو للطلاءات الزجاجية تجري في جو عادي ، إلا أن بعض الألوان يتوقف تلوينها على وجود جو نضج مختزل كما في عمليات التبريق الفلزي .

ومن عمليات التزجيج الملون ما يحتاج إلى إجراء عمليات نضجها في أجواء متتابعة من الأكسدة والإختزال ، كما في عمليات التبريق الملحي ، وعمليات التلوين بالإختزال ، ومن مواد التلوين ما يحتفظ بلونه الناتج في كل من الجو المؤكسد أو المختزل على السواء كما في حالة أكسيد الكوبالت وأكسيد الكروم .

كذلك نجد جو التسوية له دور في تحول اللون ، فمثلاً أكسيد الحديد في جو مؤكسد تعطينا الألوان الصفراء والحمراء والبنية ، أما في جو مختزل تعطينا رمادي فاتح أو قاتم أو لون أزرق .

٧- تأثير مركب التزجيج : فهو يؤثر في اللون الناتج لما يحتويه من مركبات مع مواد التلوين المستعملة أو ما تحدثه من تأثيرات ضوئية فمن هذه المواد ما يقوي اللون ويحسنه وأخرى تضربه كالقلويات ، ومنها ما يغير اللون كأكسيد الحديد ، ومن المواد المؤثرة على اللون :

أ - أكسيد الخارصين : يحسن عند إضافته بنسبة لا تتجاوز (١٠٪) من وزن مواد التلوين المستعملة اللون الناتج ، فهو مع أكسيد الكوبالت يزيد من وضوح اللون الأزرق ، ومع أكسيد الكروم لوناً بنياً ، ومع أكسيد الحديد أنواع الطين الحديدي لوناً أصفراً ، إلا أن زيادة نسبة الأكسيد في مادة التزجيج تسبب عدم بريقها .

بـ أكسيد النحاسيك ، يضاف بنسبة صغيرة جداً إلى خلطات التزجيج
ليعمل كقاعدة متحدة مع السيليكا والألومينا لغرض تحسين اللون الناتج
وخاصة اللون الأصفر الباهت الناتج عن استعمال التيتانيا ، واللون الأزرق
الكوبالتي عند استخدام مركبات من سيليكات النحاس .

جـ أكسيد الزرنيخور ، وهو أكسيد أبيض ينصهر في درجة حرارة (٢٠٠ م) .
ويتطاير في (٢١٨ م) وهو ذو تأثير سام ، يضاف بنسبة صغيرة إلى
خلطات التزجيج لإكساب طبقاتها صفاءً ولعناً لتطايره (١) .

د - أكسيد الأنثيمون ، وهو أكسيد أبيض اللون لا يذوب في الماء ، يتطاير في
درجات حرارة فوق (١٥٠٠ م) ، يضاف إلى خلطات التزجيج بغرض
تنقية بنيتها من العيوب الضوئية ، كما يساعد على التخلص من
الفقايع الغازية .

هـ - التيتانيا : هو ثاني أكسيد التيتان ، يوجد في الطبيعة على هيئة معدن
الروتيل ، والأكسيد مادة بيضاء متردد في تفاعلاته ، يضاف للحصول على
بعض التأثيرات الفنية في التزجيجات .

وهناك طرق وأساليب يمكن إتباعها أثناء عملية الحريق لإنتاج طلاء
خزفي مميز ، كالطلاء ذو البريق المعدني الذي نحصل عليه بتطبيق عملية
الإختزال على جو الفرن .

(١) علام محمد علام : علم الخزف ، جزء ثاني ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٦ .

الطلاء ذو البريق المعدني (Luster) :

هذا الطلاء يدخل في تركيبه أحد الأكاسيد الفلزية كأكسيد النحاسيك أو أكسيد الفضة ، ويتم تسويته داخل الفرن لدرجة الحرارة التي تناسبه ليتم التلصق ، ثم تخفض درجة الحرارة لحوالي (٦٠٠ - ٧٠٠ م) حيث يتم إدخال مواد كربونية للفرن تحدث دخاناً كالجلود أو الكاوتشوك أو النباتات الجافة أو الأخشاب أو القلفونية على أن يتم إغلاق الفرن بإحكام ، هذا الدخان الحاوي على الكربون غير المحترق يقوم باختزال (Reduction) الأكسجين من أكسيد الفلزات في الطلاء ، ويتكون الفلز على سطح المشغول ببريق أخاذ . كما في شكل (٩) للفنان « سعيد الصدر » .

" وللحصول على أفضل نتائج عند حرق الأنية في جو مختزل ينصح بأن يتم ذلك في الأفران التي يندفع فيها تيار الغازات والهواء الساخن من أسفل متجهاً إلى داخل غرفة الأواني من الاتجاه السفلي مما يتيح تخلل التيار الساخن مختلف جوانب غرفة الحرق " (١) .

ويعتقد الباحثون أن أول ظهور لهذا النوع من التزجيج كان في بلاد فارس في القرن السادس الميلادي ، ثم إنتشرت وتطور على أيدي الخزافين المسلمين في كافة أنحاء الدولة الإسلامية في مصر وسورية والعراق وحتى في بلاد الأندلس ، وجاء إهتمام الفنان المسلم بالبريق المعدني من منطلق إستبعاده للأنية الذهبية والفضية .

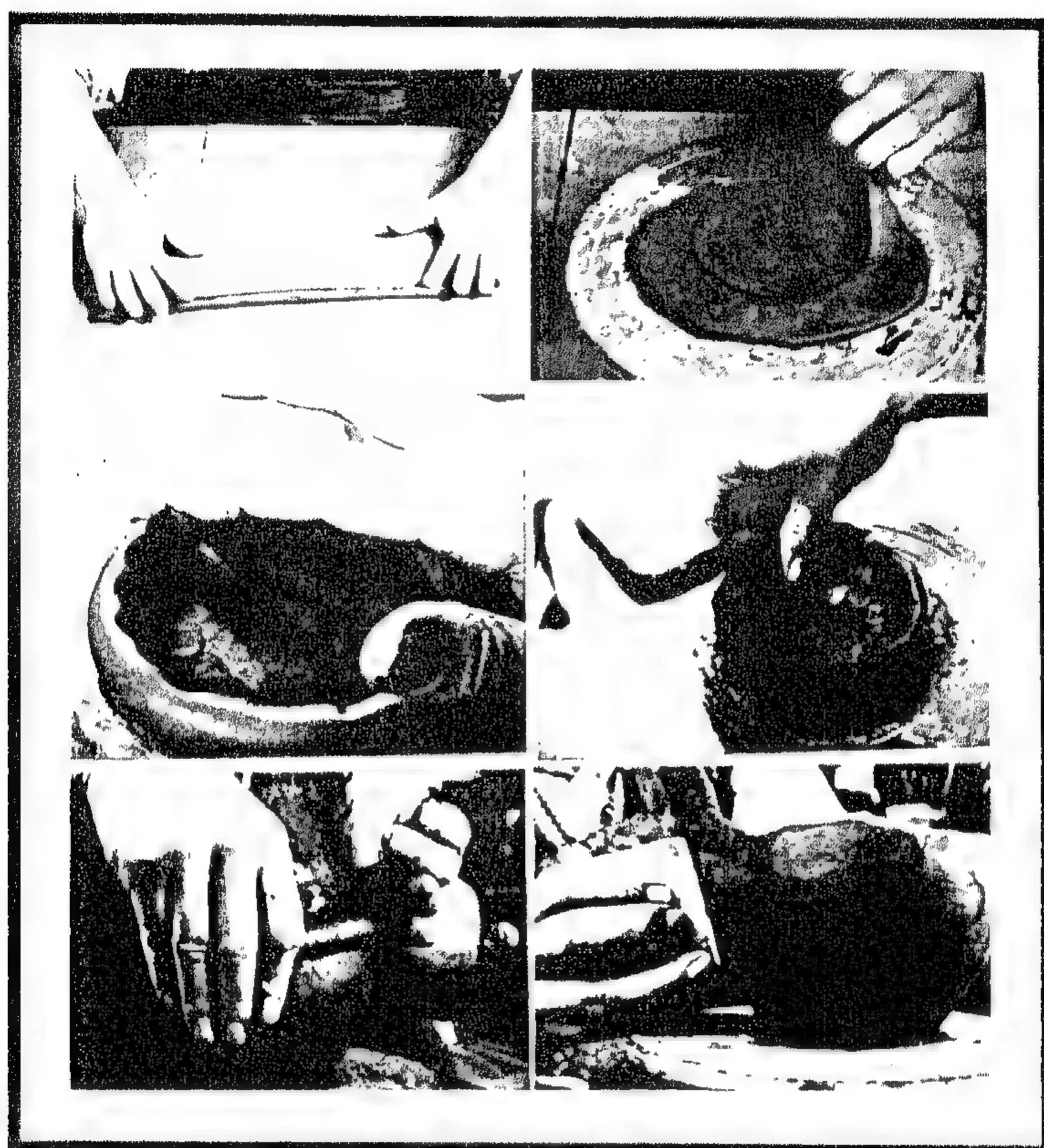
(1) Daniel Rhodes : Clay And Glazes For The Potter, Philadelphia Chilton Book Co. 1957.

ومن مبدأ عملية الإختزال للطلاء الزجاجي نجد نوعاً آخرًا من الخزف
يستخدم وعرف في اليابان باسم « خزف الراكو »* (Raku) وهو خزف يتميز
بإحتوائه على نسبة من الجروج (Grog)، تجعل من المشغولات قادرة على تحمل
عمليات التبريد المفاجئ . حيث يتم سحب المشغول من داخل الفرن عند وصوله
لدرجة النضج ، وهو في حالة التوهج ثم يوضع في وعاء مغلق غني بالكربون
(أعشاب جافة ، بقايا أخشاب ونشارة ...) حيث عملية التبريد السريع والكربون
المحيط بالمشغول يكسبه بريقاً معدنياً متميزاً ، وهي السمة الأساسية لخزف الراكو .
كما في شكل (١٠) للفنانة « أمال مريود » ، ويمكن إستخدام أي نوع من الأفران
لحرق أنية الراكو ، بالرغم من أن أفضلها الفرن الكهربائي نظراً لسهولة التحكم
بدرجاته الحرارية .



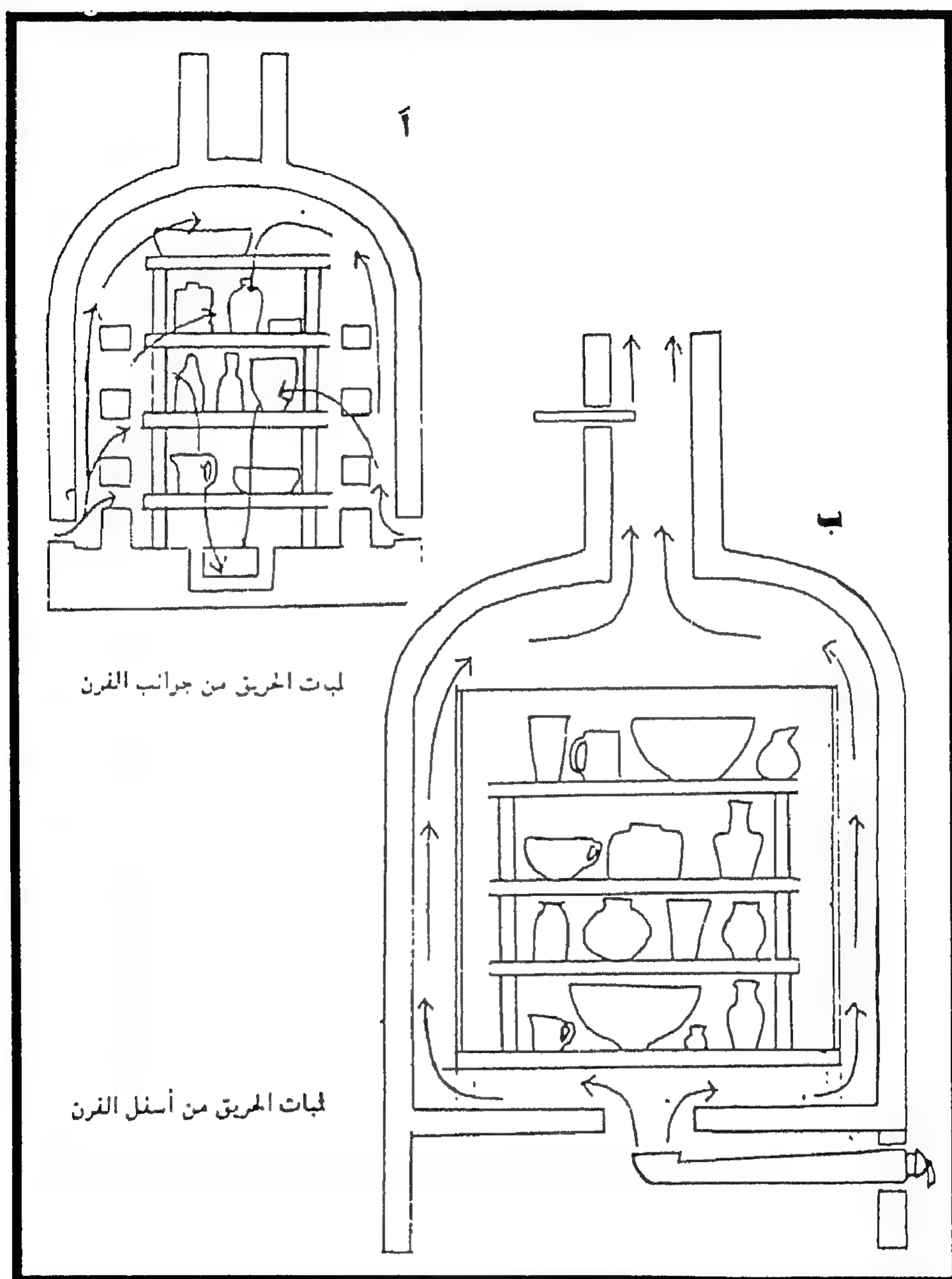
(*) الراكو : يشير المصطلح إلى الأنية الخزفية التي قامت أسرة (راكو) بصنعها في اليابان ،
من أجل حفلات الشاي ، واكتشفوا هذه الطريقة بالصدفة .

الصور الخاصة بالفصل الأول

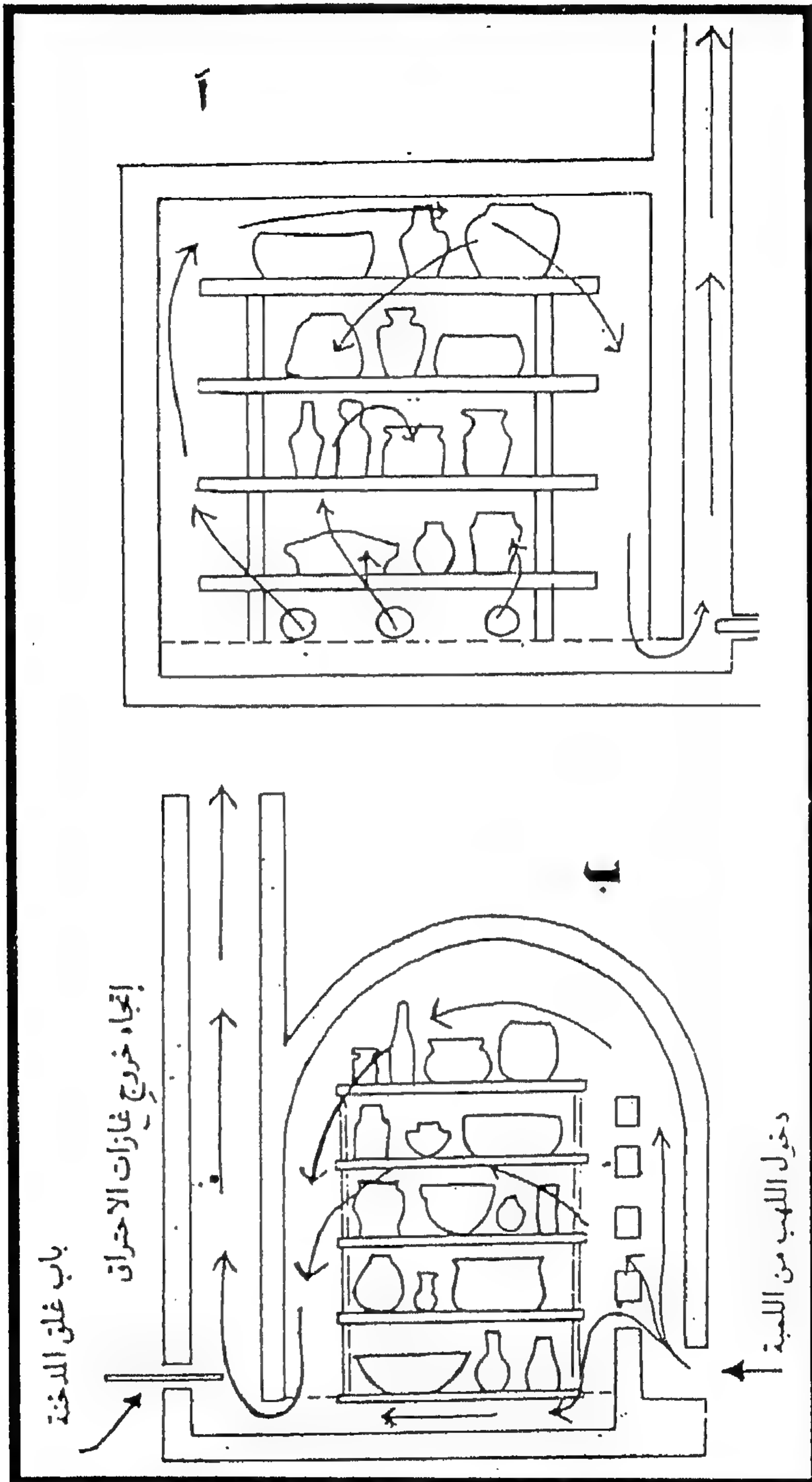


شكل (١)

مراحل بناء وعاء خزفي بطريقة الحبال الطينية

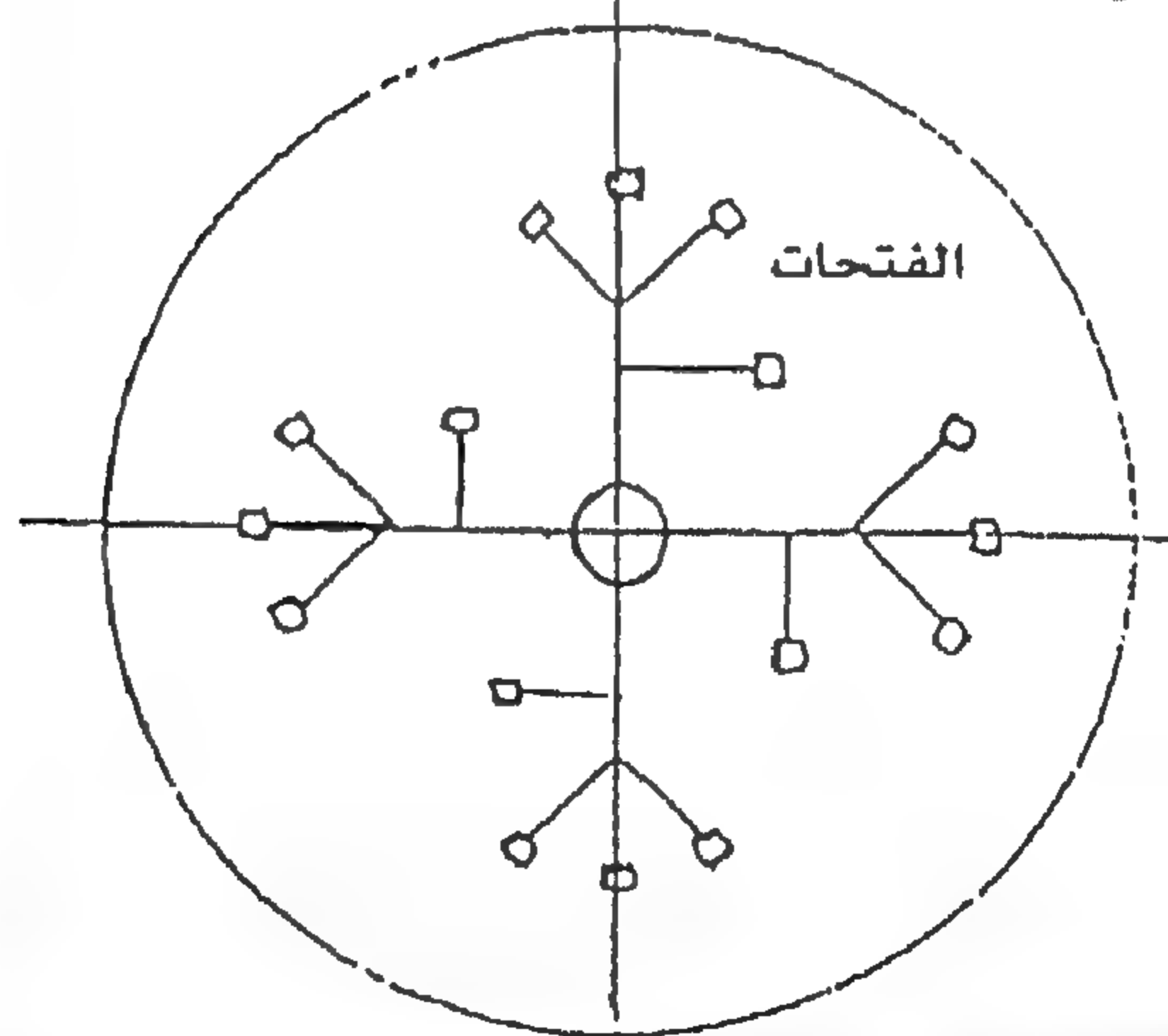
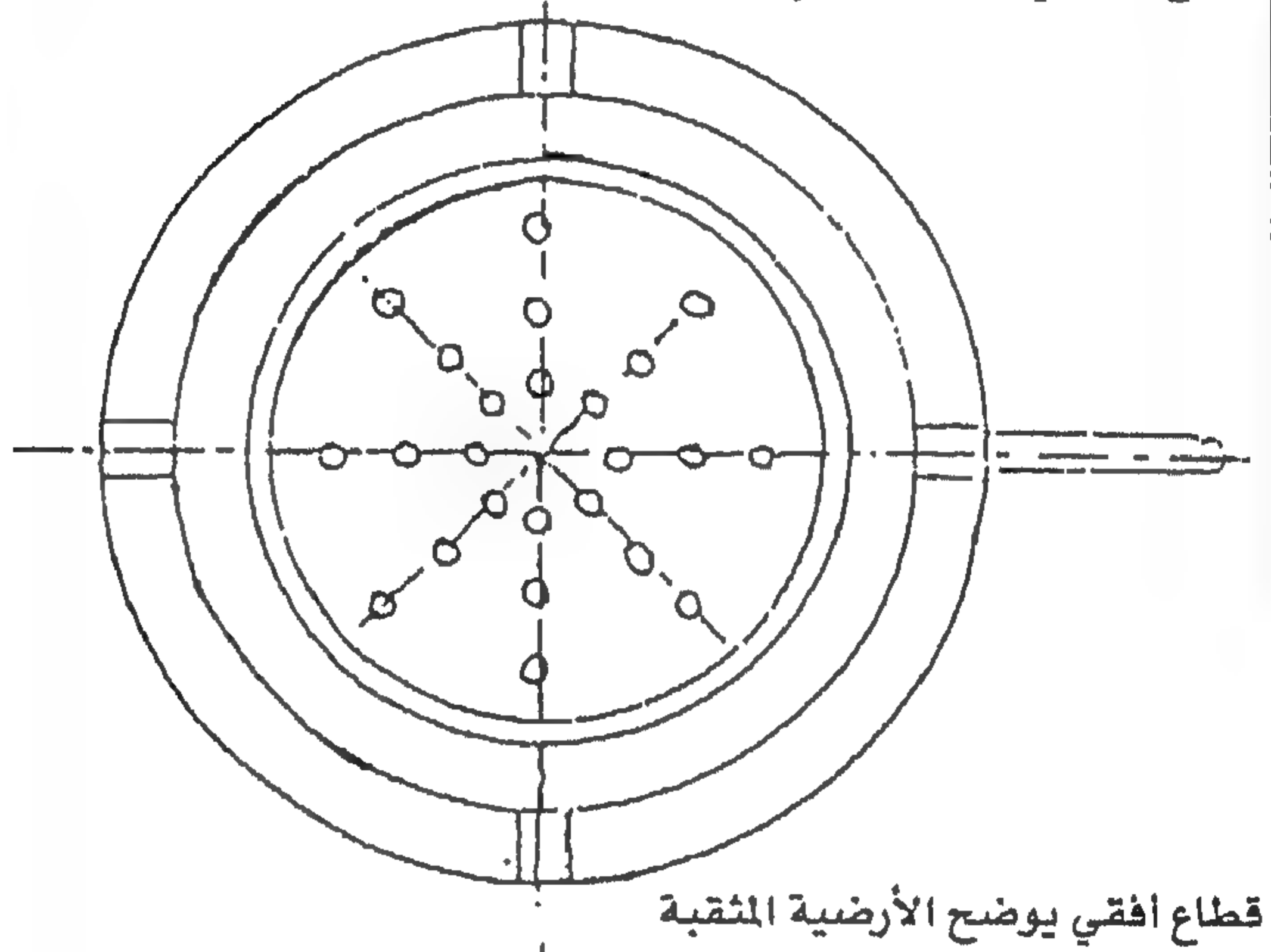
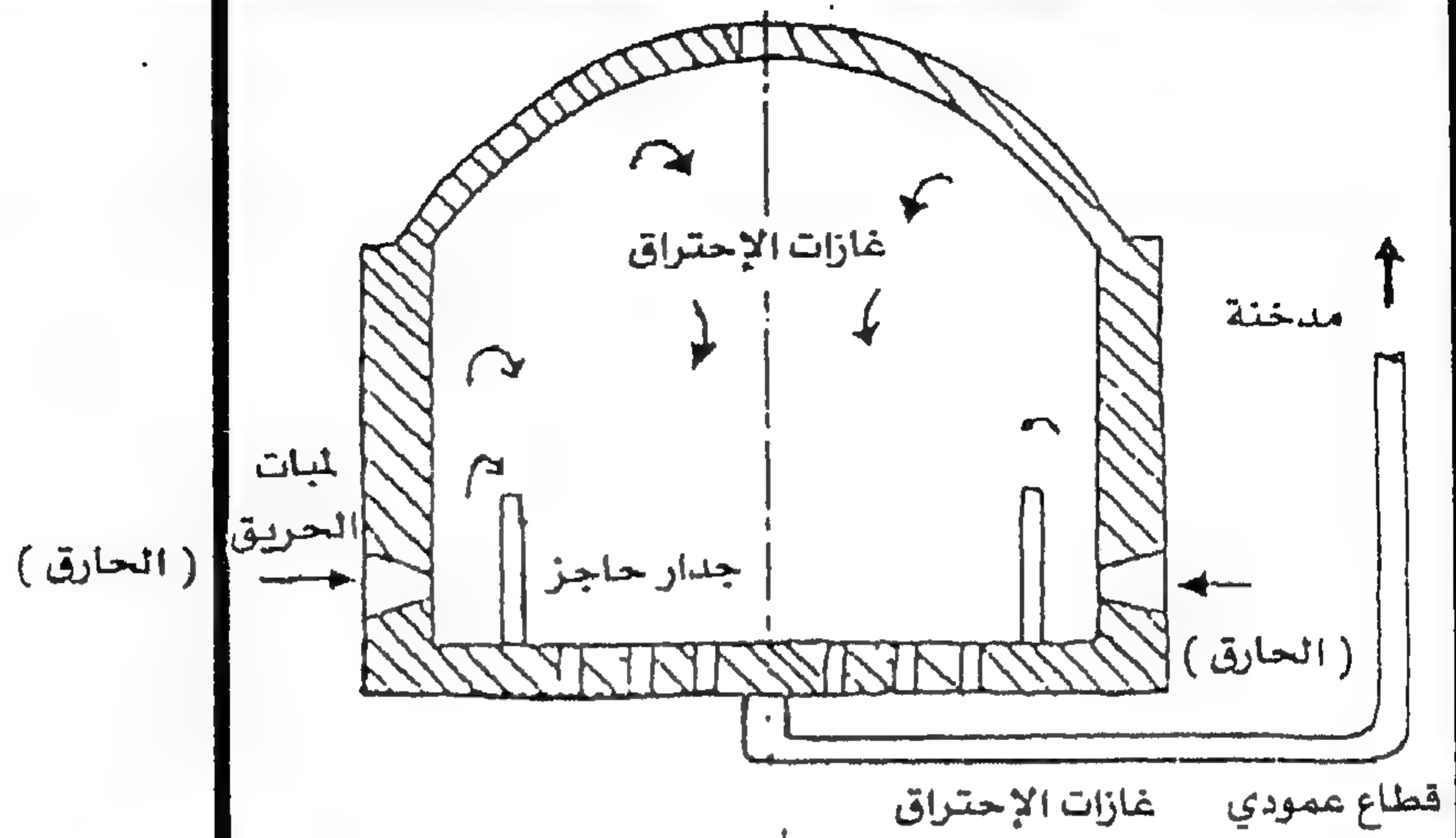


شكل (٢)
رسم توضيحي لأفران السحب العلوي (١)



شكل (٢)

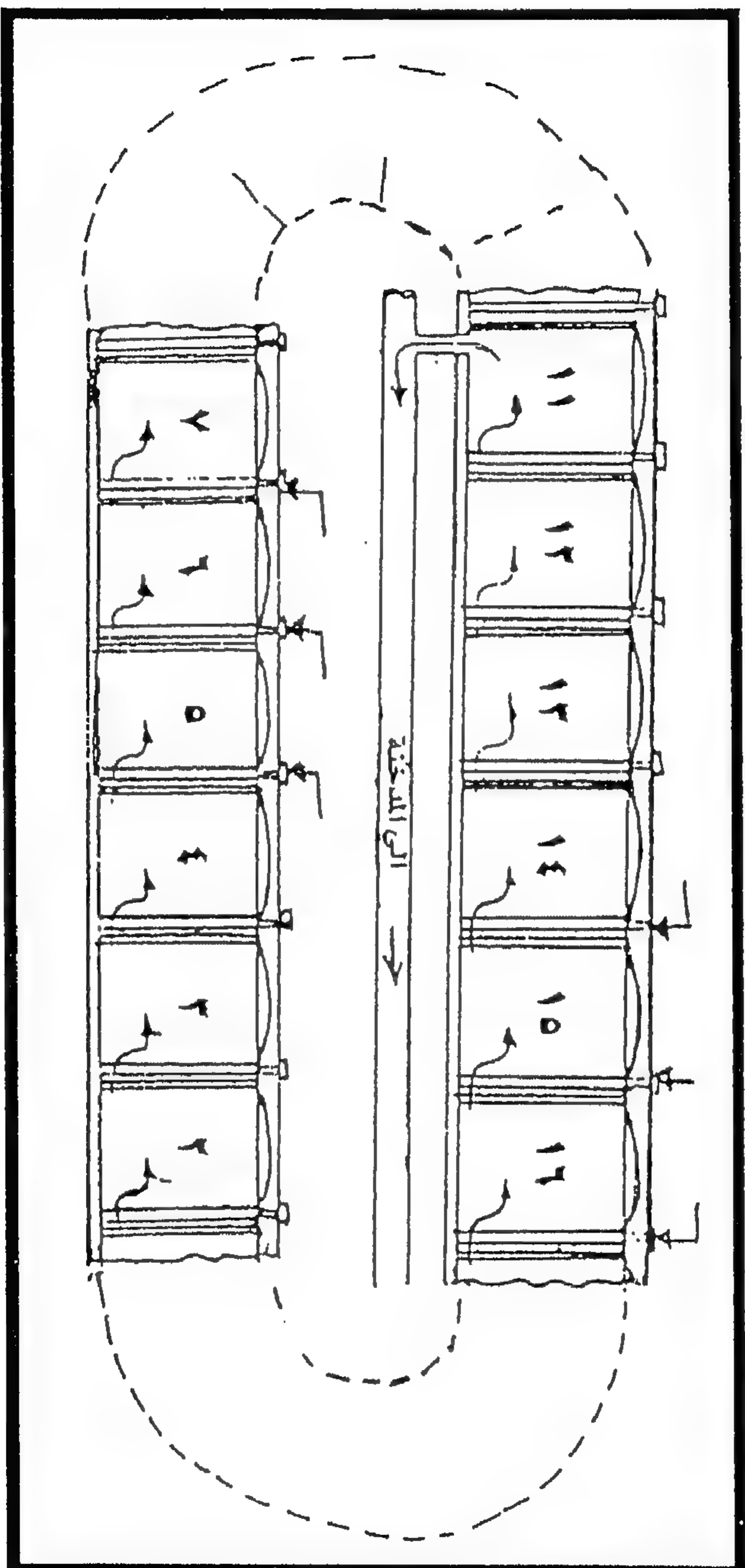
رسم توضيحي لأفران السحب العلوي (٢)



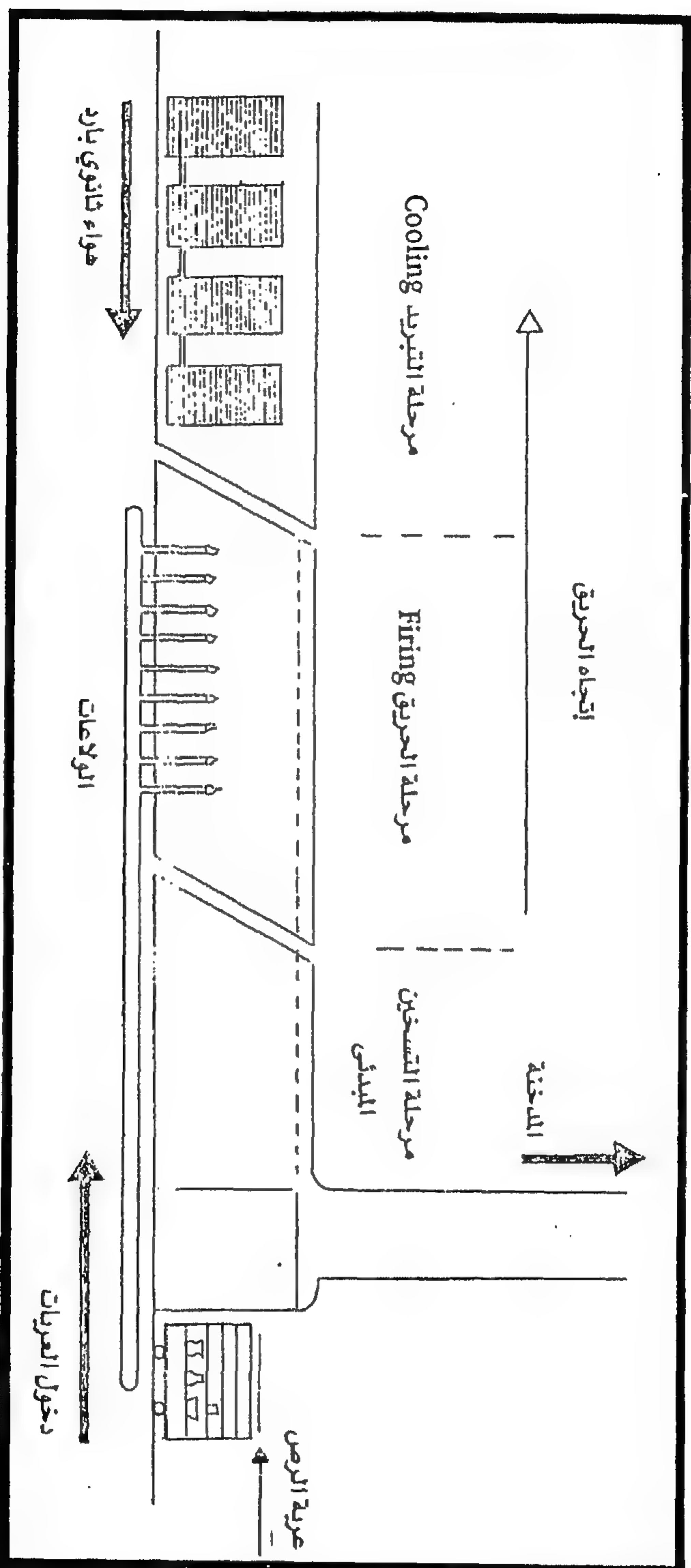
مجري غازات الإحتراق من أسفل الفرن

شكل (٤)
رسم توضيحي
لأفران السحب
السفلي

قطاعتين طوليّين في جدران أحد أفران هوفمان بين الغرف وإتجاه نقل الوقود والفازات
من غرفة إلى أخرى



شكل (٥)
رسم توضيحي لأفران هوفمان



شكل (٦) رسم توضيحي للأفران الانفقية

أكاسيد الطلاء الزجاجي

١ - أكاسيد قاعدية - مساعدات صهر

Cao	أكسيد الكالسيوم	K2O	أكسيد البوتاسيوم
Bao	أكسيد الباريوم	Mgo	أكسيد المغنسيوم
Pbo	أكسيد الرصاص - ليثارج	Zno	أكسيد الزنك
		Na2O	أكسيد الصوديوم

٢ - أكاسيد متعادلة - مواد حرارية

			ألومينا
B2O3	أكسيد البور	Al2O3	أكسيد الألومنيوم
Sb2O3	أكسيد الأنثيمون	Fe2O3	أكسيد الحديد
		Cr2O3	أكسيد الكروم

٣ - أكسيد حامضي - مكون الزجاج

SiO2	أكسيد السيلكون / سيليكات
------	--------------------------

شكل (٧)

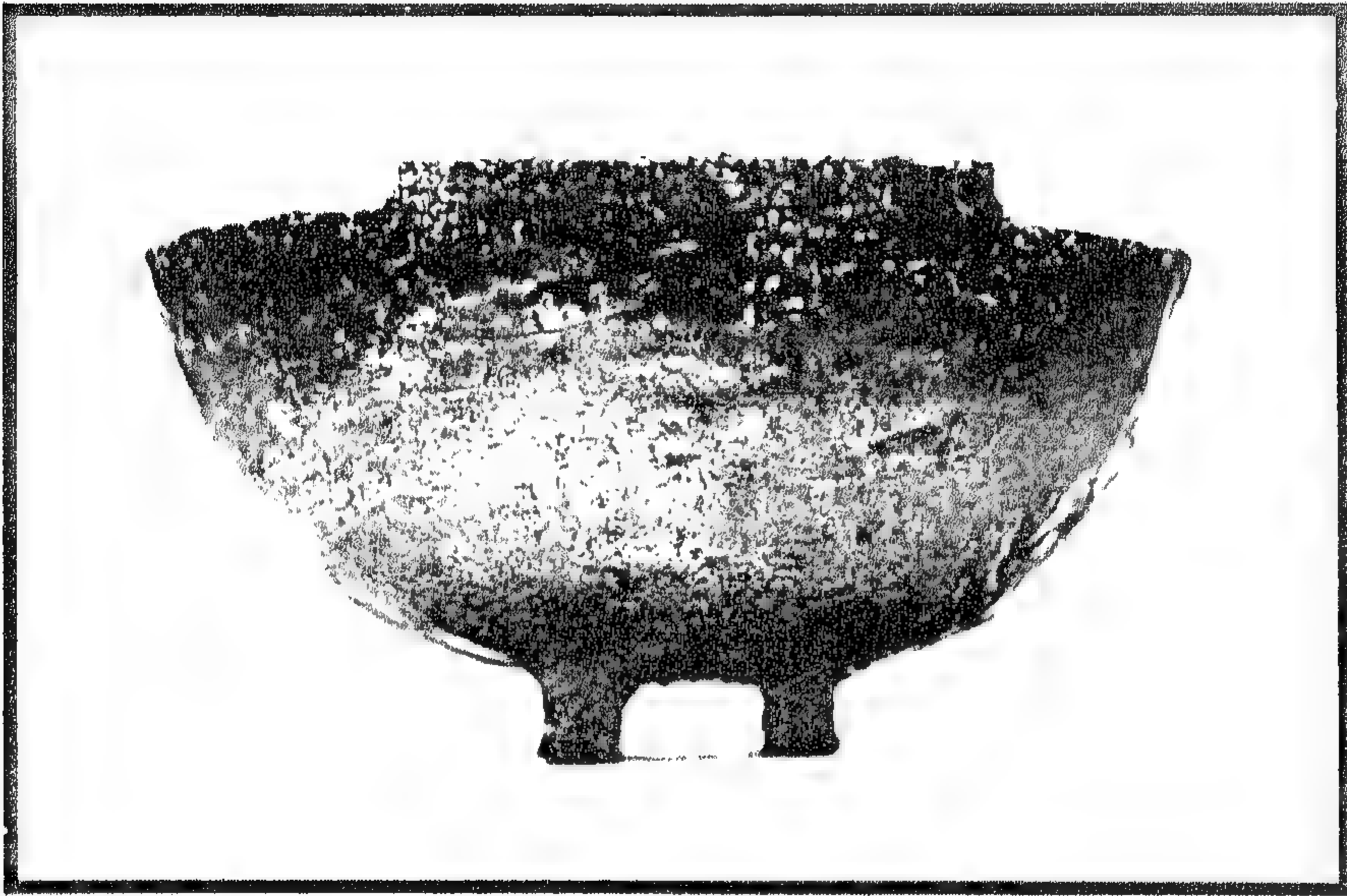
جدول مواد الخزف الأولية

القانون الجزئي	العنصر	القانون الجزئي	العنصر
Mno ₂	ثاني أكسيد المنغنيز		الطينة
Mno ₄	رابع أكسيد المنغنيز	Al ₂ O ₃ .2SiO ₂ .2H ₂ O	سيليكات الألومنيوم المائية
Mno	أكسيد المنغنيز		الملييت
	أكسيد الرصاص	Al ₂ O ₃ . 2 SiO ₂	سيليكات الألومنيوم
Pb ₃ O ₄	الأحمر/سلقون	Na ₂ O.Al ₂ O ₃ .6SiO ₂	فلسبار صوديومي
Pb co ₃	كربونات الرصاص	K ₂ O.Al ₂ O ₃ .6SiO ₂	فلسبار بوتاسيومي
Zn co ₃	كربونات الخارصين	CaO.Al ₂ O ₃ .2SiO ₂	فلسبار كالسيومي
Zn So ₄ .7H ₂ O	كبريتات الخارصين	Al ₂ O ₃ 6sio ₂	الطين الناري
Zr o ₂	أكسيد الزركونيوم	Feo	أكسيد الحديدوز
As ₂ O ₃	أكسيد الزرنيخور	Cuo	أكسيد النحاس (النحاسيك)
Na 2 co ₃	كربونات الصوديوم	Cu ₂ O	أكسيد النحاسوز
Sno	أكسيد القصدير	Cuco ₃	كربونات النحاسيك
Sno ₂	أكسيد القصدير	Cdo	أكسيد الكاديوم
Ca Co ₃	كربونات الكالسيوم	Coo	أكسيد الكوبالت/الكوبالتو
	رماد العظام	Bi ₂ O ₃	أكسيد البزموت
4Ca ₃ (pO ₄) ₂ caco ₃	بورات الكالسيوم	Nio	أكسيد النيكل
3Mgo.4SiO ₂ .2H ₂ O	ستياتيت / تلك	Tio ₂	أكسيد التيتان/التيانيا
		Uo ₂	ثاني أكسيد اليوران
		Uo ₃	ثالث أكسيد اليوران

شكل (٨)



شكل (٩)
آنية بالبريق المعدني للفتان « سعيد الصدر »



شكل (١٠)
آنية بتقنية خزف الركو للفنانة « آمال مريود »

الفصل الثاني

مفهوم النحت الخزفي في مصر عبر العصور

● مقدمة :

لقد عرف الإنسان القديم ومنذ العصور الحجرية صناعة الفخار صدفةً ، حيث كان يؤلف الإناء من الأغصان الدقيقة على شكل سلة ويكسوها بالطين لتتماسك ويستخدمها بعد ذلك لخدمة حاجياته من طعام وغيرها ، وعندما تعرضت للنار على صعيد الصدفة تصلب الطين وأصبح فخاراً .

حيث أخذ بالتجريب والتشكيل بهذه الخامات فأصبح يصنع منها أوانيّه وحاجياته من أجل الطعام من جرة وطاس وكوب ... الخ ، مستخدماً طريقة البناء المباشر يدوياً بالحبال الطينية .

وكان للبيئة في وادي النيل الدور الهام في نشوء وتطور صناعة الفخار لما تميزت به من خصوبة واستقرار ، وتوفر المادة الأولية لصناعته من طمي النيل ، فكان إنسان تلك البيئة يأخذ ما ترسب من هذا الطمي بعد موسم الفيضان ويشكل منه ما يحتاجه من أوان ذات النفع الإستخدامي .

بعد ذلك تناول هذه الخامات ليشكل منها ما يشغل ذهنه من عناصر الطبيعة حوله .

● مفهوم النحت الخزفي في عصر ما قبل الأسرات :

وهكذا نجد إنسان عصر ما قبل الأسرات قد تفاعل مع الكائنات التي عاشت حوله ، وهداه فكره ومفهومه لأن يتناول الطينة البسيطة التي توفرت أمامه ، ويصنع منها أشكالاً مجسمة ترضي معتقداته وأغراضه السحرية وتلبي حاجاته النفسية ، فكانت أشكال التماثيل البسيطة المجردة من أية تفاصيل تعبيراً عن إحساسه بعناصر الطبيعة من حيوانات كان يصطادها أو أسماك يأكلها ، أو وحوش مفترسة كان يخشاها ، أو من حيوانات أليفة يستأنسها بالإضافة للطيور العديدة التي كان يراها في حياته .

ومن الأمثلة التي وجدت في حفريات عصر ما قبل الأسرات بمصر شكل (١١) ، تمثال لبقرة منفذ من خامات الطين ، ويبدو أنه صنع من طمي النيل المسوى على درجة حرارة منخفضة ، وعليه آثار جيرية على سطحه ذو اللون البني الفاتح ، وقد حاول منفذه تقليد الشكل الواقعي دون الدخول بتفاصيل الجسم من عضلات أو غيرها .

وتبعاً للمعتقدات والأغراض السحرية التي ميزت تلك العصور نجد إنسان ما قبل الأسرات أخذ بتنفيذ أشكال إنسانية كدمى فخارية ، شكل (١٢) ربما كانت تستعمل كتعاوين تجلب الحظ وتدفع الأذى ، ونجد فيه تمثيلاً لإمرأة جالسة تمد ساقها للأمام ، تميز بنسب مبالغ فيها ، من حيث الطول العام للشكل ، وضخامة الأفخاذ ورشاقة الجذع والأكتاف ، وجاءت الأرجل مضمومة متلاصقة ، والأذرع متدلّية بشكل محاور ، وأما العنق فهو دقيق وطويل يحمل في أعلاه كتلة الرأس على شكل هندسي تقريباً ، وفيه خطوط بسيطة نفذت بأداة حادة تعبر عن تفاصيل الوجه .

ورغم العفوية والبدائية التي نفذ فيها الشكل إلا أنه يحمل قيماً تعبيرية وجمالية تدل على خيال خصب وإمكانات فطرية كبيرة . وغالباً نفذ من طمي النيل الحاوي على شوائب ومواد عضوية تسببت في درجات اللون المختلفة في الشكل ، أما اللون الأسود فهو غالباً يعود لطريقة تسويتها ، إذ كانت توضع في حفرة بالأرض يتخللها قطع من الحطب والأعشاب الجافة كوقود ، إذ كان الدخان (الكربون) يحيط بالقطع والنار تحرقها بلهب مباشر .

ومن الأمثلة أيضاً التي وجدت في حفريات مقابر عصر ما قبل الأسرات تمثال صغير لأنثى منفذ من الطين المغطى بطبقة لونية ، يعود للألف الرابع قبل الميلاد ، شكل (١٣) .

وهو نموذج رائع لنسب الجسم الأنثوي كما فهمه فنان ذلك العصر ، ووجوده في المقبرة إنما يدل على معتقده ، فربما عبر بها عن آلهة روحانية مرافقة للميت ستحميه من الشرور في قبره .

وأكد هذا الإعتقاد التعبير الذي ظهر واضحاً في التمثال من حيث الذراعين المفتوحتين للأعلى ، وهما يتلاشيان في الفراغ العلوي بإنحناء حول الرأس وكأنهما جناحي ملاك ، أما الجذع فقد جاء رقيقاً مقارنة بكتلة الأرجل ذات الضخامة المبالغ فيها ، خاصة من الأعلى حيث عبرت عن منطقة الحوض ، وضيقه من الأسفل إلا أنها حققت التوازن والإستقرار للتمثال الذي يوحي لنا بالحركة من خلال الأذرع والخط الخارجي للعمل .

كما وجدت أيضاً قطع " تمثل حيوانات وطيور بأحجام صغيرة غالباً كانت عبارة عن دمي تستخدم ترفيهاً للأطفال ، ووجد أكثرها منفذ من الطين الغير مسوى .

وعموماً فإن فخاريات هذه الفترة تميزت بلونها الأحمر، ومنها ما طلي بالهيماتيت (أكسيد الحديد) كبطانة ودعكت لتثبيتها مما أدى لصقل الأسطح وإلغاء المسامية.

أما طرق التشكيل فكانت بالضغط أو بالتشكيل المباشر بالحبال، وكذلك الشرائح الطينية التي عرفت في أواخر عصر ما قبل الأسرات. أما العجلة فقد عرفت في بدايات الدولة القديمة والتي ساعدت في تنفيذ الأشكال المنتظمة من الأنية.

● النحت الخزفي في العصور الفرعونية :

فدخول العجلة إلى صناعة الفخار في العصور الفرعونية التي تبدأ حوالي (٣١٩٧ ق.م) أدى لإلغاء الأعمال والأشغال اليدوية على الأنية الفخارية.

"ولحسن الحظ أن المصريين قاموا بتسجيل مراحل عملية إنتاج الخزف على جدران معابد العمارنة وبني حسن، كما عرفوا العجلة التي كانت عاملاً هاماً لتطور هذا الفن في كل أنحاء العالم بعد أن كان التنفيذ يتم باليد في العصور السابقة" (١).

وحيث كانت العلاقة بين الفن والعقيدة في عصر الأسرات القديمة حتمية وضرورية، فقد تميز النحت الخزفي المصري القديم بإرتباطه بالفكر العقائدي، فأتخذ التمثال الخزفي مكانة مرموقة لدرجة أنهم جعلوه في مرتبة الشخص المرافق للميت «الأوشابتي» شكل (١٤)، الذي تميز بتكوين أفقي يعتمد على البساطة

(1) Said Al Sadr : Ceramics In Egypt . Translated by Thraya, M. Allam -
Revised by Fawzia Al Sadr, P.14 - 15 .

والتماثل والإيقاع المنتظم ، كما نجد تصميمات زخرفية متنوعة مع وجود جليز ذى ألوان مختلفة ، وقد لعب الخط المستقيم الأفقي دوراً هاماً فى تلك الأعمال ، ولم تستخدم للزينة بل كانت تقوم بتحقيق واجبات عقائدية وتعاليم دينية .

وشهد العصر تطوراً كبيراً ومهارة عظيمة نادرة من حيث الدقة بالتنفيذ وجودة الأداء التي وصلت بأشكاله الفنية إلى درجة عالية من النضج الفني خاصة ما استخدم فيها من تقنيات ، وما إستحدث فيها من طرق وأساليب المعالجات الفنية من حيث الخامات ، وتطور الشكل تطوراً فنياً يتناسب مع المرحلة التي شكل فيها .

فقد استخدم الخزاف الفرعوني مسحوق صخر الكوارتز والأستيات والرمل وحجر الجير في تشكيله لتماثيله الخزفية .

أما الطلاء " فكان الطلاء الوحيد المعروف في ذلك الوقت هو الطلاء القلوي المكون من النطرون وكربونات الصوديوم وكربونات الكالسيوم والصوان المسحوق بعد خلطهم وصهرهم بالتسوية ، وكان يستعمل على أجسام من الصوان ، وهذا الطلاء غير قابل للإلتصاق بالفخاريات المصنوعة من الطينة العادية " (١) .

أما عن موضوع التسوية فكانت في بداية عهد الأسرات الأولى تتم في العراء حيث توضع القطع وسط أكوام من الوقود ، وتغطى بروث الحيوانات لحفظ حرارة الحريق ، ولكن بعدها إستعيز عن الروث بالطين كقماثن بدائية إلى أن ظهر شكل الفرن المبني بالطوب في عصر الأسرة الخامسة .

(١) محمد يوسف أبوبكر : صناعة الفخار والخزف في مصر ، القاهرة ، الدار المصرية للطباعة

ولم يكن الفنان الفرعوني عاجزاً عن تمثيل الحركة وإبراز الحياة في أعماله ، وإنما كانت للتقاليد أحكامها التي طبقت على تماثيل الشوابتي وطبعتها بطابع السكون والجمود ، فقد تناول موضوعات دينية دنيوية بأشكال متعددة ومتنوعة من آدمية وحيوانية ونباتية وطيور وأسماك عما هو موجود في البيئة حول الفنان ، فكانت التماثيل المشكلة على هيئة التماثيل الصغيرة والتي إمتدت صناعتها وشملت جميع صناعات الخزف . ونستدل من كثرة عدد إنتاجها أنها كانت في متناول يد الجميع يستعملونها في الحلي والزينة وفي مناسباتهم المختلفة .

ومن التماثيل المميزة لهذه الفترة تلك التي مثلت فرس النهر بوضعيات مختلفة منها الواقفة في هدوء ومنها الجالسة بإسترخاء تحت أشعة الشمس ، ففي شكل (١٥) نجد أحدها يقف بهدوء وتوازن مع حركة بسيطة في قوائمه الخلفية ، وقد نفذ بكتلة نحتية معبرة عن ضخامته وحجمه ، طلي باللون الأزرق المميز لهذا العصر ، وقد رسم فوقه بضربات سريعة بالفرشاة وحدات زخرفية من عناصر الزهور وبراعم نباتات النهر والطيور ، حيث أظهرت تلك العناصر نوعية الكائنات التي كانت تعيش في بيئته من حوله ، وقد أظهرت ضربات الفرشاة مدى كفاءة وبراعة الفنان المصري القديم .

ومن الأشكال النحتية التي مثلت الحيوانات نجد شكل (١٦) يمثل قنفذاً من مادة الخزف ملون بطلاء زجاجي أزرق ، تظهر فيه الكتلة المميزة لجسم القنفذ مع عمل ملمس للسطح يوحي بالأشواك الموجودة على ظهره ، حيث نفذ بشكل يحاكي الواقع يقف على قوائمه الأربعة على قاعدة مستطيلة تداخلت مع الأقدام لتصبح قطعة واحدة متوازنة ومستقرة .

● مفهوم النحت الخزفي في العصر البطلمي :

أما في العصر البطلمي الذي يبدأ في القرن الثالث ق . م . حتى القرن الأول ق . م . فقد أصبح النحت الخزفي يتناول مواضيع من الحياة العامة ، تميز في إخراجها للطبيعة بتفاصيلها ، حيث كان هدفه إستعمالي ، مثال ذلك شكل (١٧) تمثال لجمل يحمل على ظهره أربعة أواني على الجانبين ، إضافة لجسمه الذي مثل إناء أيضاً بفوهة واسعة وطويلة خرجت من القسم الخلفي له ، هذا يبرر لنا الوضعية التي نفذ بها بجلسته جعلته ملتصقاً بقاعدة مستطيلة الشكل تمثل قاعدة الإناء وتحقق له التوازن والإستقرار ، وقد جلس على ظهر الجمل رجل يقوده ، نفذ بحجم صغير نسبياً لإستخدامه كعنصر تزييني ، بينما الهدف الرئيسي من العمل هو الإستعمال مما جعل من الأنية العنصر الرئيسي فيه .

6 مفهوم النحت الخزفي في العصر الروماني :

أما في العصر الروماني الذي بدأ في مصر سنة (٧٠) ق . م . فقد تميز الفن في هذا العهد بأنه ذو شقين ، فن يتعلق بالطبقات العليا الحاكمة الرسمية ، ونراه في تماثيل الآلهة والملوك والملكات والأبطال ، وهو يحتاج إلى المثالية في النقل ويتجه إلى الأصول اليونانية .

والإتجاه أو الشق الثاني ما نسميه بالفن الشعبي ، وهو أكثر واقعية من حيث أنه إتخذ الناس كما هم على واقعهم دون مثالية ، فكان يطرح أفكاره من خلال تناوله لمواضيع الحياة اليومية للأفراد وأصحاب الحرف ، أي لحياة الشعب الإجتماعية والدينية أيضاً ، وما تأثر به هذا الفن من خلال معتقداتهم وتأثرهم بتلك الأساطير التي إرتبطت بحياتهم ومجتمعهم دنيوياً ، وفي الحياة الآخرة ، فكان الشعب يدين بالبطولات وكل ما يتصل بالقوة والشجاعة وخاصة من النواحي الرياضية والمباريات .

إذا فالتمثال الخزفي في العصر الروماني أنتج لغرض تسجيل مختلف نواحي الحياة الاجتماعية والعقائدية والأسطورية لذلك المجتمع .

وظهر ذلك من خلال مجموعة التماثيل الفخارية الصغيرة الملونة المعروفة باسم (تناجرا) " نسبة إلى تناجرا في بلاد اليونان التي اشتهرت بعمل هذا النوع من التماثيل " (١) . شكل (١٨) .

وإن المتحف المصري وكذلك المتحف الروماني في الأسكندرية يزخران بأشكال متعددة ومتنوعة تناولت مواضيع شتى ممثلة لها بأسلوب أقرب للواقع ، فنجد شكل (١٩) لفارس يمتطي حصانه بتشكيل ذو نسب خاصة ، وقد حور الحصان بدمج قوائمه الأمامية ، وكذلك الخلفية مع بعضهما مشكلة كتلة ذات مساحة عريضة تساعد على توازن واستقرار الشكل ، وجاء الفارس بنسب وهيئة أقرب إلى الطفل رافعاً يده اليمنى وفي كفه ثقب يدل على وجود رمح كان يحمله في قبضته ، واليسرى إختفت تحت ترسه ، أما الأرجل كانت صغيرة قصيرة، وما يميز العمل وجود ألوان من خضراء وصفراء أو برتقالية لونت أجزاء منه بالإضافة إلى لونه الأساسي المائل للبني الغامق .

ومن الأشكال أيضاً تماثيل لأطفال يتدربون على المبارزة كما في شكل (٢٠) ويعتقد أنها كانت تماثيل لأبناء الأمراء أو ملائكة أسطورية جاءت في حكايات اليونان القديمة ، ونجد الطفل يقف فاتحاً بين قدميه ليستطيع التوازن ، وبين يديه ليؤكد حركة المبارزة حاملاً ترسه وسيفه ، بحركة من الصعوبة إنجازها ، حيث دخل عنصر الفراغ في التشكيل .

(١) هنري رياض : الفن اليوناني حتى آخر العصر الهلنستي ، محيط الفنون ، ص ٦٨ .

ومن القطع الفخارية الرومانية أيضاً العديد من أشكال المسارح التي حملت مواضيع متنوعة وأشكال زخرفية هندسية على سطحها بنحت بارز ، والتي أنتجت بطريقة الضغط في قالب جصي .

● النحت الخزفي في العصر القبطي :

أما بظهور الديانة المسيحية في مصر فقد إرتبط الفن بالكنيسة والدين ، فأخذ يميل نحو الرمزية والطابع الذهني واتخاذ التقاليد والمناسبات الدينية مواضيعاً لأعمالهم الفنية .

فتميزت أعمال النحت الفخاري بتكوينات وأشكال ونسب وزخارف عبرت عن تأثرها بالفكر الديني من حيث بساطتها دون زيادة في الزخرفة والإضافة ، وتأثر الفنان القبطي بمحيطه الإجتماعي والثقافي ، " وقد بدأ الفن القبطي مضطهداً ، فأتجه إلى الرمز والنظر داخل النفس بحثاً عن القيم الروحية التي تغني عن الحياة الفانية ، أملاً في الخلاص ، واتخذ من بعض العلامات والأشكال في الحضارتين المصرية والإغريقية رموزاً أسبغ عليها فكراً روحياً جديداً ، وتعتبر فترة إزدهار الفن القبطي بين القرنين الرابع والسابع الميلادي " (١) .

ومن أشكال النحت الخزفي القبطي شكل (٢١) تمثال صغير بسيط من الفخار بدون طلاء يمثل عرائس « مايوينا » حيث كان يصنع في مناسبة ميلاده وتباع للزوار والحجاج كذكرى لتلك المناسبة .

(١) أبو صالح الألفي : الموجز في تاريخ الفن ، (القاهرة ، دار تهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٨٨) ، ص ١٣٩ .

وقد نفذ على العمل رسومات زخرفية من نقط وخطوط بالأكسيدين الأحمر والأسود (الحديد والمنجنيز) ، وكذلك أكد على عناصر الوجه من عيون وأنف وفم بواسطة الألوان ، وأحاط الرأس بإطار دائري رمزاً للألوهية ، أما الأيدي فقد ضمت نحو الصدر .

كذلك من القطع النحتية شكل (٢٢) شمعدان نفذ على هيئة خنزير له قاعدة مستطيلة ترتبط بجسمه مشكلة كتلة واحدة ذات سطوح عمودية واسعة ، وعلى ظهره من الأعلى فوهة توضع بها الشمعة ، وزخارف بخطوط محزوزة متعرجة تغطي جسم الحيوان ، أما الرأس فقد برز خارج التكوين مميزاً لشكل الحيوان فيه تفاصيل الوجه من عيون وآذان .

● تطور الخزف في العصر الإسلامي :

بدخول الفتح الإسلامي لمصر بقيادة عمرو بن العاص ، في القرن السابع الميلادي إتخذ فن الخزف إتجاهاً خاصاً على أيدي الخزافين المسلمين ، وفي ظل الفكر الديني الإسلامي ، حيث إبتعد الفنان عن المجسمات الخزفية للأشكال الإنسانية أو الحيوانية خشية منه أن تعود بهم لعبادة الأوثان ، فإتجه الإهتمام نحو التجريد وأنصب التركيز على إبتكار أشكال للآنية الخزفية ، من هذه الآنية ما إتخذ شكل حيوانات مثل شكل (٢٣) الذي يمثل إنريقاً من الخزف ذي البريق المعدني على هيئة تيس ذو بدن غليظ ليستوعب كمية كبيرة من السوائل ، وجاءت قرونيه متصلة فوق الرأس ، وذنبه يرتفع متصلاً بالفوهة أعلى ظهره ، وتجد التكوين متوازناً مستقراً على أرجله الأربعة المدموجة مع القاعدة المسطحة ، وفيه حركة تتجه نحو الأمام عبر عنها بإتجاه القوائم ، وكذلك كتلة الرأس والعنق المتقدمة ، أما سطحه فقد غطي بزخارف إتخذت أشكالاً مختلفة .

أما ما يميز الخزف الإسلامي هو الابتكار في أشكال متنوعة ومتميزة للأنية الإستخدامية ، متناولاً أساليب وطرق مختلفة في زخرفتها وتلوينها من زخرفة تحت الطلاء وفوقه ، وكذلك زخارف ذات البريق المعدني ، والخزف الغير مدهون ، وعرفت الأشكال جميعاً بمتانتها وقوتها وصراحة خطوطها الخارجية ، الذي يتفق مع زخارفها وما إحتوت عليه من عناصر آدمية وحيوانية ونباتية وهندسية وخطية ، فهي تعطي الإحساس بكتلة ذات قيم جمالية ، كما إمتازت رسومها بالحيوية والحركة .

" وكانت لهم أساليب زخرفية موفقة في كيفية الإقتباس عن العناصر الطبيعية وعرفوا وسائل التحوير فيها وتجريدها ، واعتمدوا في التلوين على الأزرق والأسود وبعض الألوان الأخرى بصفة ثانوية " (١) .

كما في شكل (٢٤) الذي يمثل قاع إناء رسم عليه باللون الأسود على أرضية فاتحة شكلاً لغزال بأسلوب خيال الظل بمفهوم تجريدي محور ، وقد تداخلت معه بعض الزخارف النباتية لتغطي مساحة القاع بتكوين رشيق فيه حركة وإيقاع مميز .

وتميز الخزف الإسلامي بإستخدامه طينات " رملية راشحة وذات مسام ، وليست بيضاء ، كما يريد الخزاف في معظم الأحيان ، لذا فقد كان هدفه الأول أن يحصل على طبقة بيضاء صالحة للزخرفة بالألوان المتعددة ، فلجأ لإستعمال بطانات قصديرية لتكسبه لوناً أبيضاً معتماً .. وكان يحرق بدرجة حرارة لا تزيد عن ٩٦٠ سنتجرات " (٢) .

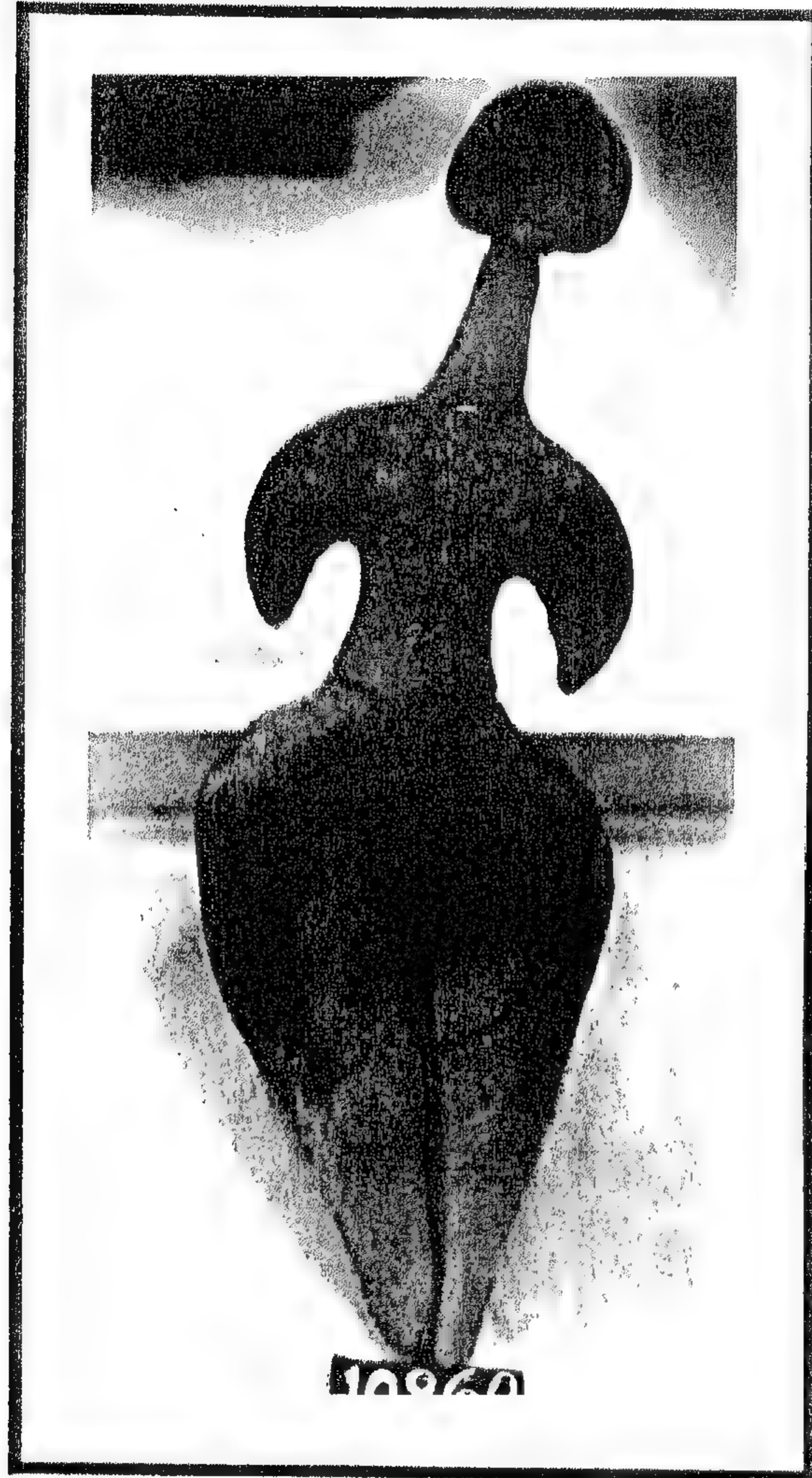
(١) سعيد الصدر : مدينة الفخار ، (دار المعارف بمصر ، ١٩٦٠) ، ص ٣٥ .

(٢) سعاد ماهر محمد : الخزف التركي . (القاهرة ، الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية ، ١٩٧٧) ص ٥٤ ، ٥٥ بتصرف .

الصور الخاصة بالفصل الثاني



شكل (١١)
تمثال لبقرة (من عصر ما قبل الأسرات)
٢٠ x ١٠ سم
« المتحف المصرى » القاهرة



شكل (١٢)

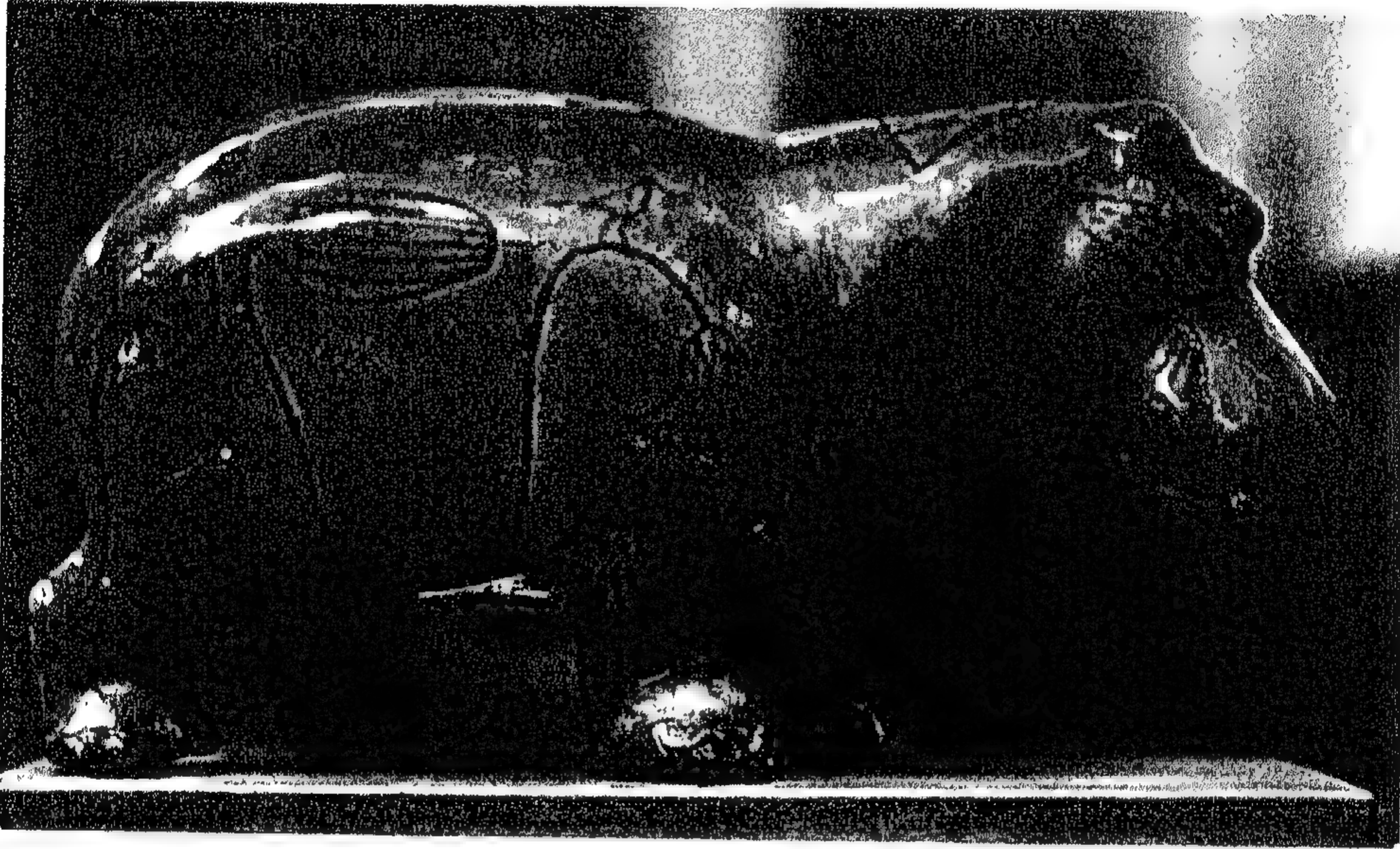
تمثال دموية لامرأة
(من عصر ما قبل الأسرات)
« المتحف المصرى » القاهرة



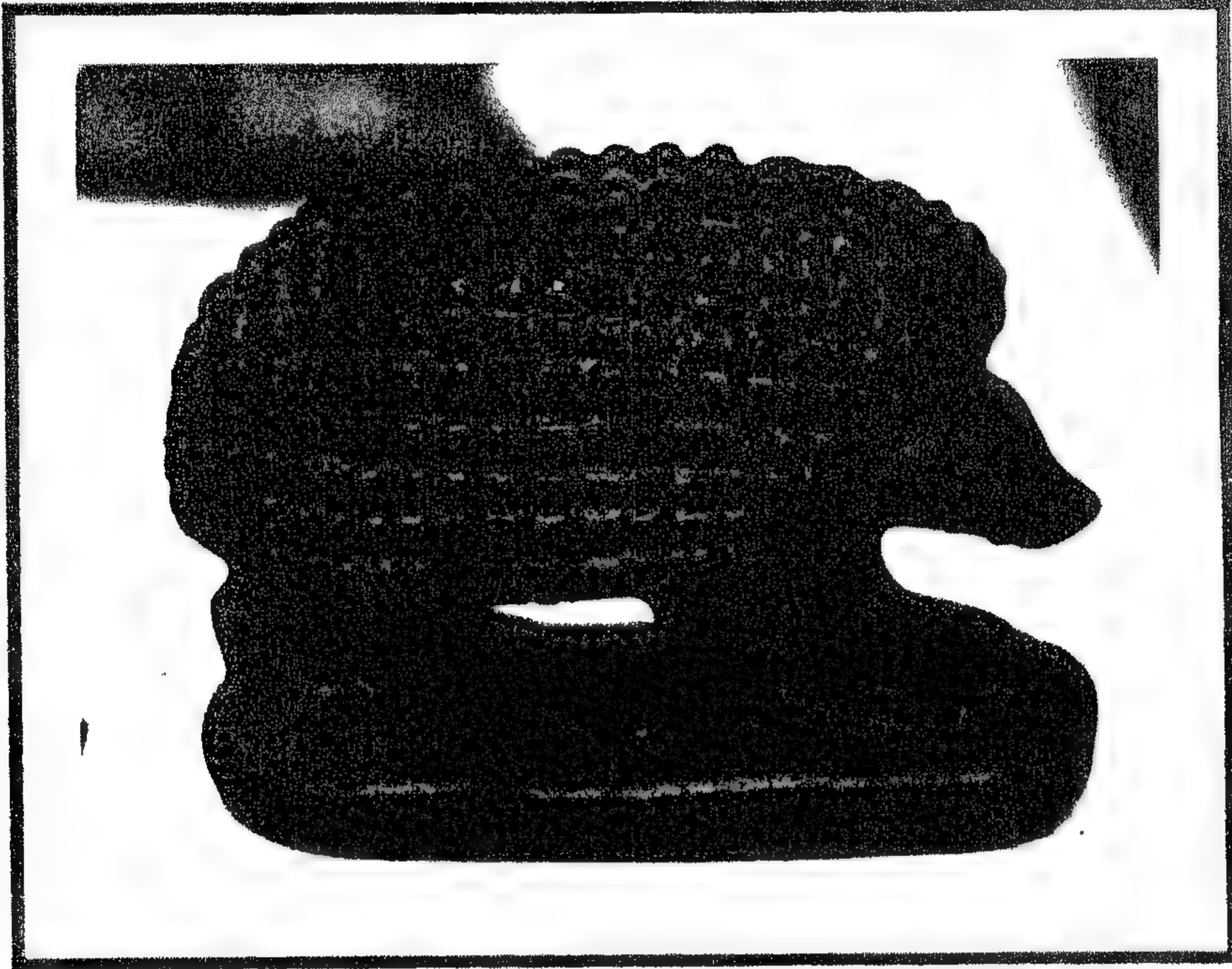
شكل (١٣)
تمثال لأفثى (عصر ما قبل الأسرات)
« متحف بروكلين »



شكل (١٤)
تماثيل شوابتي (شكل التابوت)
« المتحف المصري » القاهرة



شكل (١٥)
تمثال لفرس النهر (عصر الأسرات)
« المتحف المصرى » القاهرة



شكل (١٦)
تمثال خزفي لقنفذ (الأسرة ١١)
« المتحف المصري » القاهرة



شكل (١٧)

تمثال لجمال يحمل خمس أوان مع رجل

(العصر البطلمي)

« المتحف المصري » القاهرة



شكل (١٨)
تماثيل تناجيرا
الفن الروماني
« المتحف المصري » القاهرة



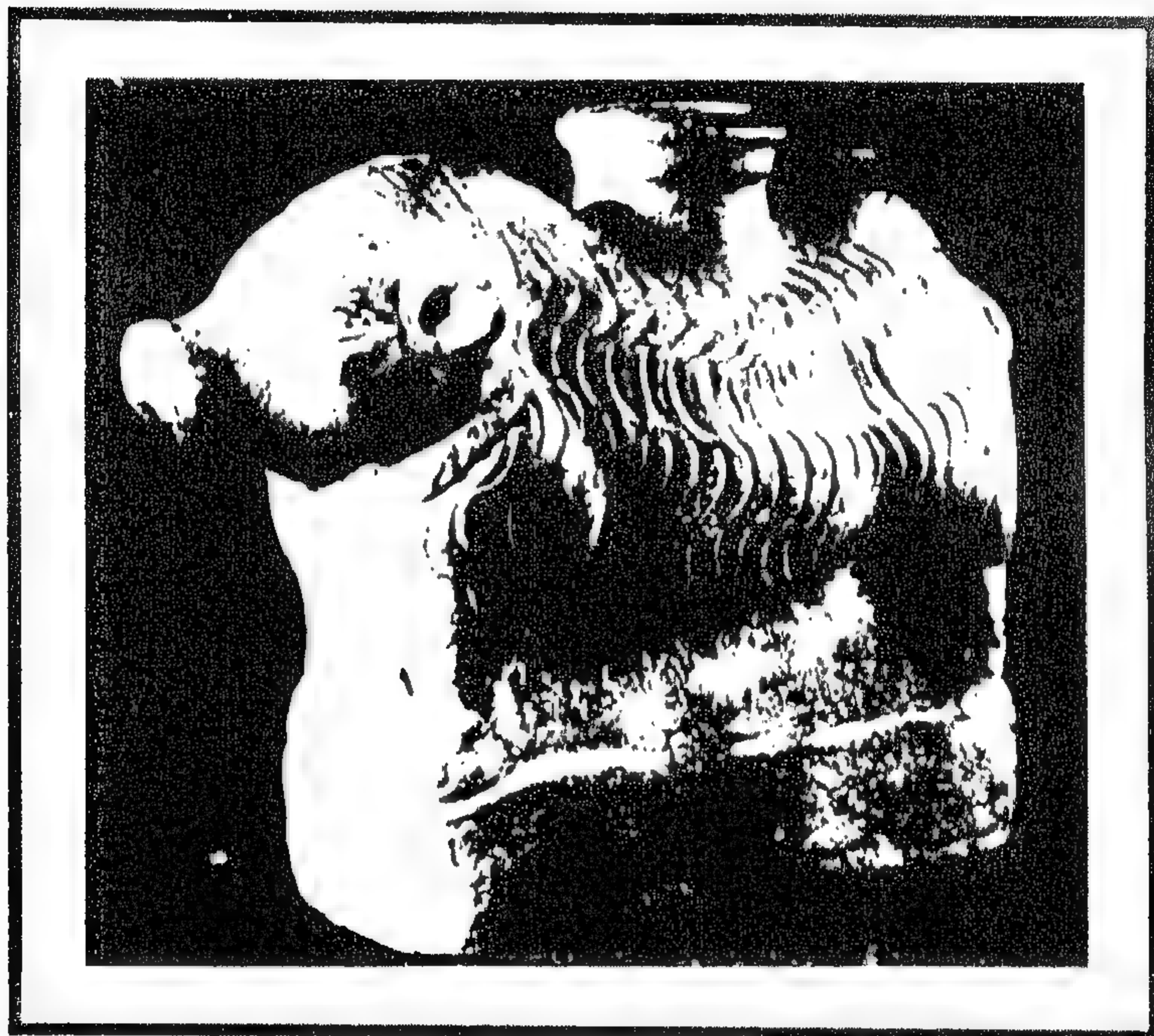
شكل (١٩)
تمثال فارس على حصانه
(الفن الروماني)
« المتحف المصري » القاهرة



شكل (٢٠)
تمثال لطفل يتدرب على المبارزة
(الفن الروماني)
« المتحف المصري » القاهرة



شكل (٢١)
تمثال يمثل عرائس ما يومينا
(الفن القبطي)
« المتحف القبطي » القاهرة

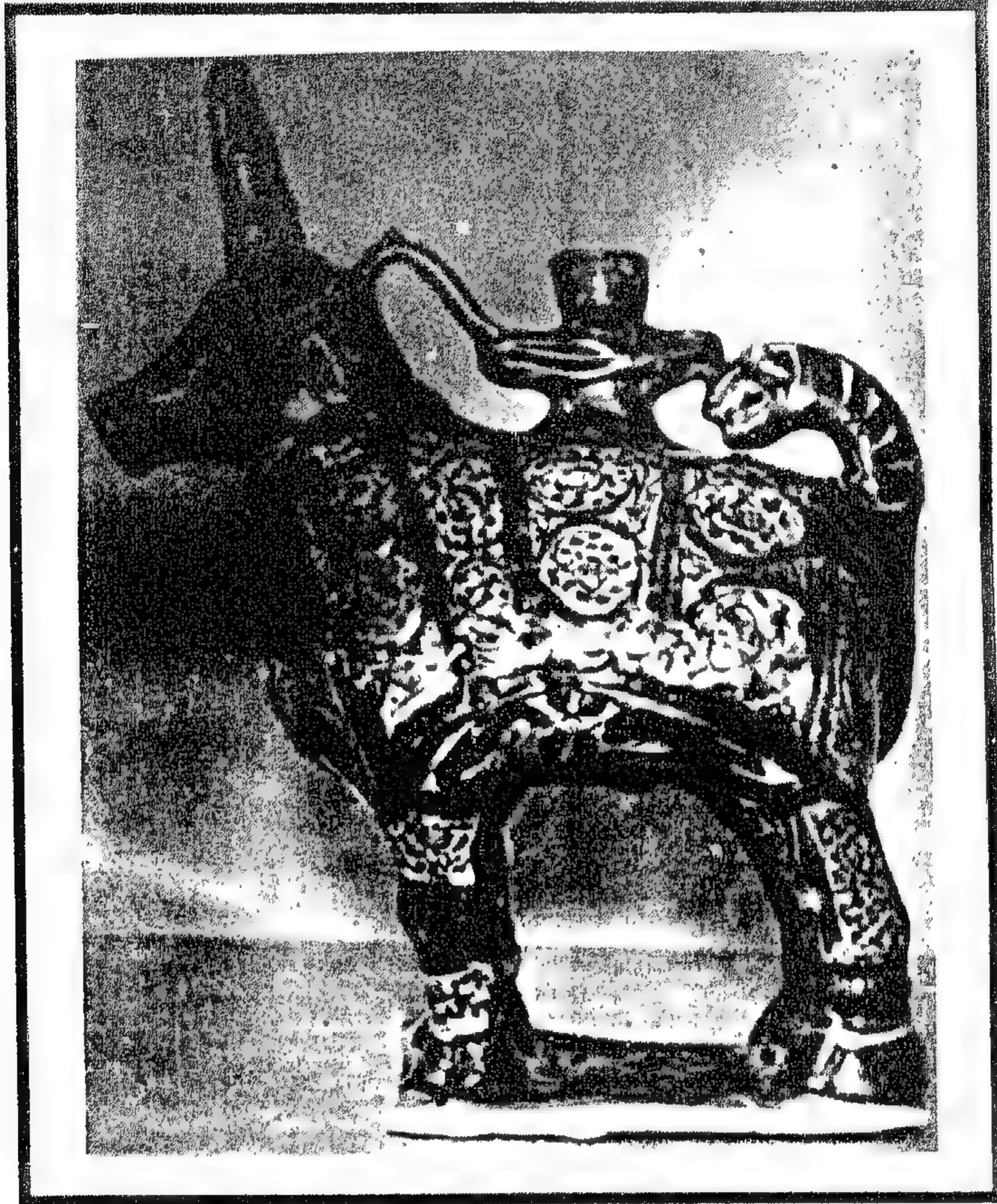


شكل (٢٢)

شمعدان على هيئة خنزير

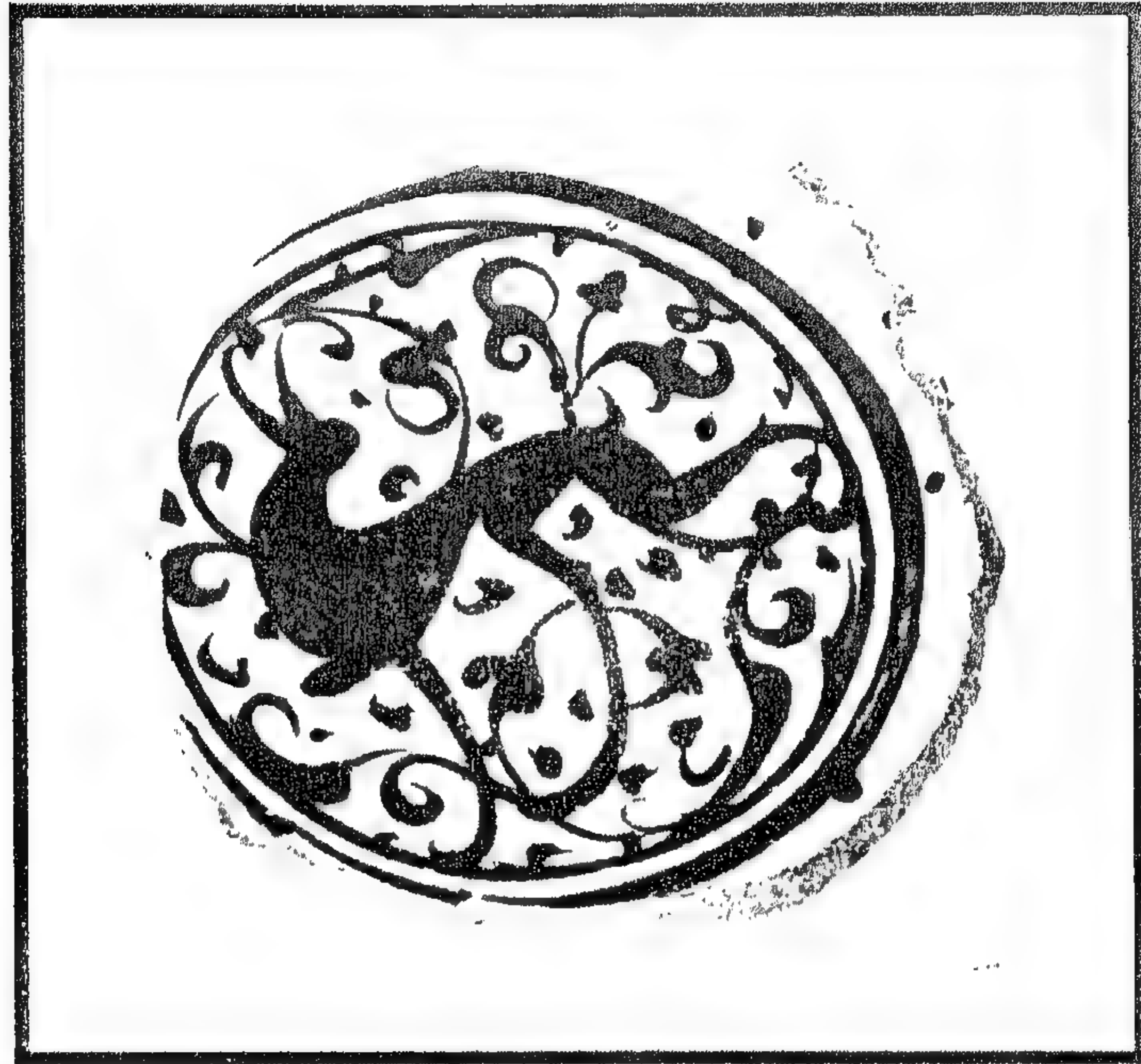
(الفن القبطي)

« المتحف القبطي » القاهرة



شكل (٢٣)

إبريق على هيئة تيس (الفن الاسلامي)
 « متحف الفن الاسلامي » القاهرة



شكل (٢٤)
 شكل لقاع إناء
 (الفن الإسلامي)
 «متحف الخزف الإسلامي» القاهرة



شكل (٢٥)

إناء من الفخار مطلي ببطانات

(الفن الإسلامي)

« متحف الخزف الإسلامي » القاهرة



شكل (٢٦)
سلطانية ذات بريق معدني (الفن الإسلامي)
« متحف الخزف الاسلامي » القاهرة

الفصل الثالث

مفهوم النحت الخزفي في سورية عبر العصور

● مقدمة :

كان لموقع بلاد الشام الدور الهام في ازدهار الحضارة فيها ، وكان لما تميزت به من مقومات طبيعية ووجود نهر الفرات الأثر البالغ في إنتشار وتطور صناعة الفخار والخزف ، حيث قام إنسان ذلك العصر بتصنيع ما يحتاج إليه من أوان وأدوات إستخدامية تلبي غرضه ، إضافة لتشكيله لبعض القطع الخزفية من أشكال إنسانية أو حيوانية تخدم معتقداته .

وكانت هذه الصناعة تختلف من عصر لآخر تبعاً لتطور فكر الإنسان وعقيدته ، إضافة للظروف الإجتماعية والإقتصادية والإنسانية الأخرى .

وسوف يستعرض البحث أهم ما وجد من قطع فخارية وخزفية في مناطق ازدهارها بما فيها أنواع الطينيات المستخدمة وطرق الحرق وصولاً لمفهوم النحت الخزفي عبر العصور .

بعد أن إكتشف الإنسان القديم بالصدفة تأثير النار على مادة الطين ، أخذ يجرب ويشكل بهذه الخامه . حيث صنع منها أوانيها وما يحتاج إليه لغرض المنفعة والحاجة ، فنقذ الجرة والطاس والكوب والذير والسراج .. وإلى ما هنالك من أشكال للآنية مستخدماً طريقة البناء المباشر أولاً ثم العجلة التي ساعدته في إنجازها للأشكال المنتظمة ، متناولاً طمي الأنهار كمادة أساسية لأعماله الفخارية ، منطلقاً من مبدأ حاجته لها .

كذلك تناول الطين ليعبر به عما يوجد حوله في الطبيعة من كائنات حية كمبدأ للمحاكاة أو ربما خوفاً منها منطلقاً من معتقداته الخاصة التي كان يؤمن بها . فيقول « السون بريتون » ، " منذ بداية التاريخ البشري والطين يستخدم في صنع أشياء تتعدى إحتياجات الحياة اليومية ، فمادة الطين تميل إلى التحور ، فقد صنع منها أشكال فيها نوع من التنكر خادعة في مظهرها ، فقد يضحك المرء وهو يشاهد قنينة يونانية على شكل قدم أو حذاء ، أو يسخر عندما يشرب من قم حيوان مصنوع من الخزف " (١) .

فبدأت تظهر ملامح الأشكال النحتية البدائية ، مثال ذلك شكل (٢٧) الذي يمثل أنثى خنزير من الفخار بجسم على هيئة مخروط شبه منتظم ، نفذه بواسطة العجلة (غالباً) مشكلاً من الأمام بروزاً أشبه بعنق الآنية معبراً به عن الفم ، وقد ترك العمل بلون الطينة الأساسي إضافة لتزيينه بخطوط بنية اللون على الجسم ونقاط تزيينه على الوجه ، ثم أضاف عليه نتوءات على جانبي البطن ترمز إلى الأثداء ، وكذلك عيون وأذان وذنب قصير محني نحو الأسفل . فنجد بهذه القطعة طرحاً تجريدياً نفذ بعفوية وبساطة تدل على خيال خصب وإمكانات فنية عالية بغض النظر عن الدافع وراء هذا العمل .

(1) Peter Dormer : The New Ceramics, Thames And Handson LTD .
London, 1980, P. 8

وقد وجدت هذه القطعة في منطقة « تل خويره » ، شمال سورية بالقرب من الحدود التركية بين نهري البليخ والخابور ، مع مجموعة أخرى من التماثيل النذرية الفخارية التي تمثل أشخاصاً وحيوانات ودواجن أيضاً . فكان لمعتقداته الخاصة آنذاك الدور الأكبر في صياغته لأشكاله الفخارية ^(١) . محاولاً تمثيل الآلهة التي إعتقد بها بأسلوبه العفوي المباشر وخياله الواسع ، فنجد في الشكل (٢٨) تمثيلاً للآلهة الأم ، على هيئة امرأة عارية في وضعية الجلوس تمتد ساقها نحو الأمام ، وضامة يديها إلى الصدر بالتفاف حول الثديين بتعبير ربما يرمز إلى الخصوبة خاصة وأن شكل الجسم ممتلئ ” وكذلك الثديين ، وقد وضع على رأسها شكلاً دائرياً كقبعة تميزاً لهذه الأم وكأنه يلبسها تاجاً يدل على الوهيته وتميزها ، ونجد الشكل وقد نفذ بمادة خليطة ، كأنه أضاف رملاً خشناً إلى الطين ، كما نجد على السطح بقايا لمادة خضراء اللون ربما كانت تغطي القطعة .

كذلك نلاحظ القوة في التشكيل والعناية بالشكل الإنساني والنسب المبالغ فيها بعض الشيء إنطلاقاً من تعبيره على أنها الآلهة الأم . وتعود هذه القطعة إلى الألف السادس قبل الميلاد ، وهي محفوظة في متحف حلب .

أما في الشكل (٢٩) نجد تشكيلاً آخر « للربة الأم » ، وقد اختلف عن سابقه بأسلوب الطرح باختلاف العصر والموضوع رغم أن المعتقد واحد تقريباً .

فالقطعة تمثل « الربة الأم » ، كتميمة بهيئة امرأة عارية تقف منتصبة يميزها حجم الحوض الكبير ورشاقة الجذع مع الأكتاف ، وغياب الثديين ربما لمعتقد ما .

(١) محمد أبو الفرج العشي وعدنان الجندي وبشير زهدي : المتحف الوطني بدمشق ، دليل مختصر .

أما النراعان فهما ممدوتين جانبياً بوضع أفقي وكأنها تفتح ذراعيها للناس ، ويعلو رأسها شكلاً هندسياً يمثل تاجاً يؤكد الوهيتها وفيه ثقب تزيينة ، أما العيون والأنف والأذنين والسرة وضعت جميعها بطريقة اللصق البارز مع تثقيبها للتأكيد عليها من خلال الظلال ، كما نجد طوقاً حول العنق ، وقد زخرف بخطوط عرضية بارزة ، وتأثيرات بأداة العمل حول منطقة الحوض بنقاط غائرة ، وجاء الطرح بأسلوب رمزي بسيط بعيد عن الشكل الواقعي نفذ بعفوية وفطرية .

ومن القطع الفخارية التي وجدت في مناطق سورية الداخلية ، شكل (٣٠) حيث يمثل قرداً يحمل ولده ويضمه إلى صدره بأسلوب النحت المجسم المباشر ، ويلاحظ فيه القوة في التعبير والبساطة في الطرح . معتمداً في تشكيله على رجلي القرد مع ذنبه لتحقيق التوازن والإستقرار وعلاقات جمالية بين كتلة الولد والقرد أكدت الملامح التعبيرية الواضحة من لهفة وعطف .

كما نجد العيون وقد نفذت بالطريقة المألوفة وهي اللصق البارز ، وتعود هذه القطعة إلى الألف الثالث قبل الميلاد .

ومن المناطق والمدن التي وجد فيها قطعاً فخارية تدل على أنها كانت مركزاً هاماً لإنتاج الخزف والفخار على مر العصور مدينة « أوغاريت » * تل رأس شمرة .

حيث إكتشف فيها مدن تعود أقدمها إلى الألف السابع قبل الميلاد ، وقد وجد في آثارها تمائم خزفية تدل على إنتشار هذه الصناعة الخزفية الراقية في أوغاريت ، وأنها فاقت غيرها من الصناعات حيث كانت تصنع من مادة ترابية ناعمة وتطلى بطبقة رقيقة من الزجاج أو بطلاء معين ، ثم بعد ذلك تعرض لنار مباشرة . وتعد مدينة أوغاريت سباقية في هذا المضمار ، إذ أن هذا الفن لم ينتشر في الشرق القديم إلا في الألف الأول قبل الميلاد .

(*) أوغاريت : كانت عاصمة لمملكة كنعانية شهيرة ، ومركزاً من أغنى المراكز الحضارية في الشرق القديم ، والإسم مشتق من كلمة « أوغارو » وتعني الحقل بالبابلية .

ومن أهم القطع المثلة لذلك « رأس عجل بمتحف دمشق مطلي بطبقة زجاجية مائلة للزرقة ، العيون والحواجب والقرون كانت منزلة بمادة ما ، وهو يعد من أنفس القطع الخزفية ، إذ أن مادة الزجاج في ذلك العصر تكاد تكون معدومة ، من هنا تأتي أهمية هذه القطعة التي يمكن إعتبارها أقدم قطعة وجدت من نوعها في سورية » .

ومن أهم ما وجد أيضاً في هذا العصر ، وهو الرقيم الفخاري الذي حمل أول أبجدية في العالم ، وهي أبجدية رأس شمرة « أبجدية أوغاريت ، المؤلفة من ثلاثين حرفاً إيجدياً أوغاريتياً ، مشتق من الخط المسماري وهذا الرقيم صغير يبلغ طوله (٥,١ سم) بعرض (١,٣ سم) . شكل (٣١) .

وتعكس اللقى الأثرية في هذا العصر معتقدات الإنسان القديم ، حيث كان تأثير المعتقد الديني ظاهراً في ما يتعلق بحياة الإنسان من حيث عبادة عدد من الآلهة التي مثلها وصورها بحسب وظيفتها التي إعتقد بها إنسان ذلك العصر .

كذلك إستخدم الإنسان في أواخر الألف الخامس قبل الميلاد الصلصال في عمله للأختام المسطحة حيث كانت بمثابة تائم تصون صاحبها أو حاملها من الأرواح الشريرة ، وتجلب له الحظ والسعادة ، ثم تطور إلى الختم الإسطواني الذي صنع من الخزف .

ومن المؤكد أن إستخدام الفخار في أوغاريت بدأ منذ الألف السادس قبل الميلاد حيث تميز بلونه الأسمر ذو اللمعة الواضحة ، كما وتأثر بعد ذلك خلال الألف الخامس بفخار ما بين النهرين .

أما في الألف الثالث ق . م . فكان له صلة شديدة بجنوب سورية وفلسطين حيث تأثر بنمط « خربة كرك » ، وهو فخار ملمع مطلي بطبقة سوداء من الخارج وبطبقة حمراء من الداخل .

أما في النصف الثاني من الألف الثاني ظهر التأثير الميسيني والقبرصي ونجد هذا واضحاً في شكل (٣٢) .

الذي يمثل ثوراً فخارياً بحالة الوقوف وفي ظهره عروة وله قرنان ، وأما الفم فقد جاء بارزاً إلى الأمام والعيون مفتوحة بشكل دائري ، وعلى جسم هذا الثور ذو اللون البني تخطيطات بيضاء .

ومن الملاحظ هنا استخدام نوع من الألوان غطت الجسم الفخاري بشكل كامل ، ثم رسمت عليها الخطوط البيضاء لتزيينه .

إذاً ومع مرور الزمن وتطور فكر الإنسان وتمثيله للآلهة بأشكاله الفخارية ، إلا أنه طبعاً لم يتخل عن إنتاجه للآنية بأساليب مختلفة وأشكال متنوعة على مر العصور .

ولكن ما يهمنا هنا هو إنتاجه لآنية جمع معها اشكالاً نحتية أو تكويناً على شكل كائن حي مثلاً .

كما في شكل (٣٣) حيث نفذ إبيريقاً من الفخار بواسطة العجلة ، وهو ذو عنق طويل وضيق ينتهي بفتحة أوسع ، وقد أضاف إليه اليد بطريقة الحبال ، ومن الجهة الأخرى نفذ الشفة بأسلوب مباشر على هيئة رجلٍ عارٍ يجلس فاتحاً فمه حيث وظفه لصب السوائل من الإبريق ، وجاء حجم الرجل صغيراً بالنسبة للإبريق ، فقد استخدمه كقطعة أو شكل تزييني نوع فيه ، وقد نفذه بأسلوب بسيط مستخدماً أدواته في الحز لتشكل الأصابع ، وكذلك العيون وبعض الزخارف على الرأس معبراً عن الشعر ، وعلى منطقة الحوض معبراً عن اللباس . ويعود تاريخ هذه القطعة إلى الألف الثاني قبل الميلاد .

كذلك نجده في شكل (٣٤) وقد شكل سمكة دون التحلي عن شكل الآنية ، فجاءت بهيكل إنسيابي مغزلي أضاف عليه الفم بشكل بارز ومفتوح ، وكأنها فتحة زهرية (Vase).

ونرى هذه القطعة بلون أسود باهت ظهر من تحته في بعض الأماكن لون الطينة الأساسي ، وأضاف على جوانب الجسم أشكالاً لزخاتف السمكة وقد تلف جزء كبير منها . ويعود تاريخ هذه القطعة إلى الألف الثاني قبل الميلاد .

● مفهوم النحت الخزفي في العصر الهيلينستي :

أما عن الفن في العصر الهيلينستي " والذي يعتبر بمثابة نقطة تحول في تاريخ الفن السوري ، إذ أنه ظهر في فترة إحتكت فيها فنون الشرق القديم بالفن الإغريقي ، وتغير فيها نمط الحياة وتبدلت طريقة التفكير وإزداد ميل الإنسان إلى الطبيعة ، وحرصه على التعبير عن العاطفة " (١) .

فقد تخطى الفن تبعيته للمعتقدات وأخذ يعبر عن الإنسان وواقعه وحقيقة غرائزه وعواطفه ومشاعره ، حيث تميز بالدقة في التعبير عن المشاعر الرقيقة والحس المرهف ، فجاءت التماثيل الفخارية ورغم صغر حجمها تفيض بالتعبير الحاملة والنظرات الشاردة ومعاني التأمل ومظاهر التفكير في عصر اعتبر فيه الإنسان رمزاً للوجود ومقياساً للجمال متأثراً بمفهوم الفن الإغريقي .

ومن التماثيل التي وجدت والتي تعود إلى هذا العصر مجموعة كبيرة من الأعمال التي تمثل أفروديت في وضعيات مختلفة « عارية كانت أم متدثرة بأثواب فضفاضة ، تمثل الجمال الأنثوي المثالي من رشاقة في الجسم وتناسب في أعضائه .

(١) بشير زهدي : الفن السوري في العصر الهيلينستي والروماني ، (دمشق ، سلسلة تاريخ الفن في سوريا ، ١٩٧٢) ، ص ٢٣ بتصرف .

ويعتقد بعض مؤرخي الفن أن هذه التماثيل الفخارية كانت تشكل جزءاً من الأثاث الجنائزي وتوضع في القبور كي تونس الموتى ، وبعض هذه التماثيل الفخارية تسهم في تزيين مساكن الأحياء ومعابد الآلهة في ذلك العصر .

ومن التماثيل التي تعود إلى أواخر العصر الهيلينستي وبداية الروماني شكل (٣٥) ، الذي يمثل « نيميسيس » ربة العدالة والإنترقام ، وتبدو بثوب طويل فضفاض ويغطي رأسها منديل ، وتمسك بيدها اليسرى دولاباً صغيراً يرمز إلى طبيعتها المتقلبة .

وما يميزه هو ملامح الوجه الدقيقة والتي تفيض رقة وجمال ، كما توحى بالهدوء والسكينة بوقفها الهادئة يارتكازها على الرجل اليسرى وانحناء بسيطة في اليمنى .

ونلاحظ التعبير عن اللباس الفضفاض جاء بخطوط تتماشى مع حركة الجسم وذات بروز بسيط جداً ربما يدل على طريقة إنجازها باستخدام قوالب ضغطت فيها هذه الطينة .

" وكان الفنان يبدع هذه التماثيل إما باستخدامه طريقة الضغط في قالب يمثل النصف الأمامي من الشكل ، ويقوم بعدها بتسوية الجهة الخلفية بيده ، أو بطريقة الصب في قالب كامل مؤلف من قطعتين أمامية وخلفية ، بعد ذلك يقوم بإبراز الملامح والقسمات وتفاصيل الجسم والملابس واستخدام بعض الألوان التي تضفي شيئاً من جمال الحياة الفنية على هذه التماثيل " (١) .

(١) محمد أبو الفرج العش : المتحف الوطني بدمشق ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٠٩ بتصريف .

كذلك تمثال فنانه جالسة تعزف على أداة موسيقية وترية شكل (٣٦) ، وقد تميز بنفس الأسلوب بتركيزه على ملامح الوجه مؤكداً للمشاعر والعواطف مما يختلج داخل النفس البشرية ، وقد ساعده في ذلك البساطة في تفاصيل الثياب ، وكذلك الآلة الموسيقية وشفافيتها حيث ظهرت اليد اليسرى للفنانة بين الأوتار .

وتمثال أم جالسة تحنو على رضيعها ، وقد إرتسمت على وجهها أجمل معاني الحنان وأرقى تعابير العطف . شكل (٣٧) .

وجاء الأسلوب في إنجازه معتمداً على السطوح الصريحة والبساطة في تفاصيل الثياب أضفت الهدوء عليه وأبرزت ملامح الوجه وتعابيرها . كما نجد بقايا الألوان على الشعر مع الحفاظ على لون الطينة في باقي العمل . وغالباً نفذ العمل بطريقة الصب في قالب .

● مفهوم النحت الخزفي في العصر الروماني :

في عمل تناول موضوع الأمومة أيضاً إنما في فترة متقدمة من العصر الروماني نجده يختلف في الأسلوب من حيث تفاصيل الثياب الفضفاضة وحركتها الواضحة ، كذلك العناية بملامح الوجه وتفاصيل الشعر والحلي على العنق واليدين ، فجاء بتشكيل أكثر تعقيداً وإهتماماً بالشكل الواقعي من مبدأ تسجيل لهذا الواقع اليومي نتيجة المفهوم الدنيوي الذي ميز العصر الروماني ، شكل (٣٨) .

فكان غرض التمثال الخزفي هو تسجيل لمختلف نواحي الحياة الاجتماعية والأسطورية والعقائدية .

" فقد وجد في آثار تدمير مجموعة من الحرز التدمرية المصنوعة من الصلصال تمثل مشاهد نصفية مختلفة لآلهة تدمر يعلو كلاً منها رمزه ، وعلى بعضها كتابات تدمرية تفيد إسم بل وغيره من أرباب تدمر ، ويعتقد أنه كان لها دور في حضور الطقوس الدينية " (١) .

ومن الخزف الذي وجد في هذا العصر خزف عرف باسم « الخزف الإسكندري » ، وذلك لأن الإسكندرية كانت إحدى عواصم العالم الكبرى ، ومركز حضارة إنسانية وفنون صناعية ، منها صناعة الخزف الذي تميز بلونه الأخضر وبالأخارف النافرة ، ومن هذا الخزف قطعة هامة موجودة بمتحف دمشق ، شكل (٢٣٩) . وتمثل كورة « ابنة ربة الأرض ، « ديمتير ، وتبدو بملامح جميلة وشعر متموج يحيط بوجهها وينسدل بشكل ضفيرتين على كتفيها . وهي متدثرة بثوب حريري رقيق ، والملاحظ هنا إستغلال الشكل النحتي كأنية أيضاً ، ففي أعلى الرأس جعلت فوهة مع عنق واضح ، ومن الخلف نجد أجزاء صغيرة تدل على وجود يد لهذه الأنية تنبت من منتصف الرأس وتنتهي ملتحمة مع العنق ، شكل (٣٩ ب) . وجاء الشكل دقيقاً في تفاصيله وملامحه فيبدو وكأنه نفذ بطريقة النحت المباشر .

كما وظهر في منطقة « دورا أوروبوس » ، أوسع أنواع الخزف إنتشاراً وأكثرها تنوعاً خلال القرون الثلاثة الأولى الميلادية ، تميزت بطبقة طلائية يتدرج لونها من الأخضر إلى الأزرق الفيروزي . فهي من أجمل ما أبدع في مجال الأنية من جرار وقدر وأكواب .

(١) محمد أبو الفرج العشي : المرجع السابق ، ص ١٥٣ .

● النحت الخزفي في العصر المسيحي :

أما في العصر المسيحي فقد ساهمت سورية في مختلف ميادين الحضارة من أدب وموسيقى وعمارة ونحت ورسم وفسيقساء وغيرها ، وأخذ الفن المسيحي يتسم بالواقعية والتحرر من تأثير النماذج القديمة ، حيث أخذ يهدف إلى التعبير عن فكرة دينية في صور من شأنها نشر المعرفة الدينية في أوساط الأميين ، ودعمها في ذاكرة المتعلمين وتخيلها في شفاء روح المعذبين ، أيضاً إثارة الغبطة الروحية في نفوس البائسين .

هكذا عبر الفن المسيحي عن مفاهيمه مستخدماً رموزه الخاصة كالحمامة التي ترمز إلى الروح المتحررة من سجن الجسد ، وسعفة النخيل التي ترمز إلى النصر ، وغصن الزيتون الذي يرمز إلى السلام .

أما بالنسبة للأعمال الفخارية أو الخزفية ، فقد اقتصر على الأواني والصحون المزينة بالصليب ، كذلك الأباريق الفخارية التي وجدت في منطقة (بيروت) عام ١٩٥٣ ، ومجموعة أخرى من السرج الفخارية .

● مفهوم النحت الخزفي في العصر الإسلامي :

وبحلول العصر الإسلامي بمفاهيمه الخاصة فقد حرم تمثيل الكائنات الحية ، فأتجه الإهتمام كله إلى الأشكال المجردة من أنية مختلفة الأشكال كصحون وزبادي وسلطانيات وزهريات وجرار وسرج والتنويع في زخارفها كالزخرفة النباتية ، كما في الشكل (٤٠) . الذي يمثل إبريقاً من الفخار له قاعدة دائرية صغيرة وجذع شبه كروي تغطيه الزخارف النباتية التي نفذت بواسطة القوالب ، وعنق طويل ينتهي بشفة ، وكائنات اليد مفقودة . ويعود إلى القرن الثالث الهجري .

كذلك نوع وطور الفنان المسلم بالألوان والطلاءات الزجاجية إلى أن وصل للبريق المعدني الذي إستعويض به عن الأواني الذهبية والفضية التي كان مكروهاً إستخدامها .

وقد ظهر هذا النوع من الطلاء في سورية على آنية إسطوانية الشكل معدة لحفظ الأدوية " وقد نسبت صناعتها إلى (دمشق) وتعرف بإسم « البارلسو » (١) .

وقد ساهمت سورية في صناعة الخزف في هذا العصر فقدمت أنواعاً عديدة وجديدة أشهرها « الخزف الرقي » * الذي يمتاز بطلائه ذي اللون القصديري الشفاف والذي إكتسب ألوان قوس قزح بسبب التفاعل الكيماوي نتيجة بقائه مدفوناً في الأرض لمدة من الزمن . شكل (٤١) .

كما عرف نوع آخر في الرقة تميز بزخارفه السوداء تحت دهان أزرق فيروزي وزخارفه فروع نباتية ونقط وخطوط لولبية وكتابات كوفية أيضاً ، ومن أهم القطع الخزفية التي تحمل تلك العناصر الزخرفية شكل (٤٢) لجرة خزفية ذات طلاء أخضر داكن ، وقد زال من بعض الأجزاء ليظهر من تحته لون خامه الجرة الأساسية ذات اللون الأصفر الباهت .

وهكذا نجد التطور في أشكال والوان الآنية الخزفية حيث وصلت إلى أبهى صورها في عهد الفنانين المسلمين .

" والخزف الإسلامي قد تعددت اتجاهاته الصناعية وأساليبه الفنية ، وأصبحت له مدرسة كبيرة ، ولا نبالغ إذا قلنا أنها كانت أكبر مدرسة في تاريخ الخزف عامة ، وذلك راجع طبعاً إلى إتساع رقعة الدولة الإسلامية التي إمتدت من المحيط الهندي إلى المحيط الأطلسي " (٢) .

(*) نسبة لمدينة الرقة الواقعة على نهر الفرات التي كانت مركزاً هاماً لإنتاج الخزف .

(١) محمد أبو الفرج العشي : مجلة الحوليات الأثرية السورية ، المجلد السابع ، ص ١٨٢ .

(2) John , B. Ken n y : The Complete Book of Pottery Making, London, P. 187 .

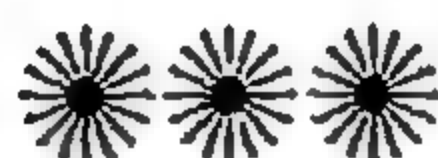
هذا بالإضافة إلى المسطحات الخزفية (بلاطات القاشاني) ذات الأهمية البالغة أيضاً من حيث ما رسم عليها من زخارف وشكل فيها من رسوم تحت الطلاء أو فوقه .

أما بالنسبة للخزف المشكل على هيئة إنسان أو حيوان (إتجاه البحث) فقد كان قليلاً جداً ، ومن هذه الأشكال وجد سراج على هيئة خروف سطحه مزين برسوم غزلان زرقاء فوق الطلاء على أرضية ذات لون أصفر داكن ، من القرن (١٢ - ١٣ م) . شكل (٤٣) .

أما أهم ما صنع في هذا العصر ، هو قطعة نفيسة من الخزف المتعدد الألوان ، وتمثل فارساً ذو سحنة آسيوية ، يمتطي حصاناً ضخماً ، إلتف ثعبان مخيف على قائمة الحصان الأمامية اليسرى وشب نحو الفارس فصبه بترسه ، واستل سيفاً مستقيماً وهم بالقضاء عليه . شكل (٤٤) .

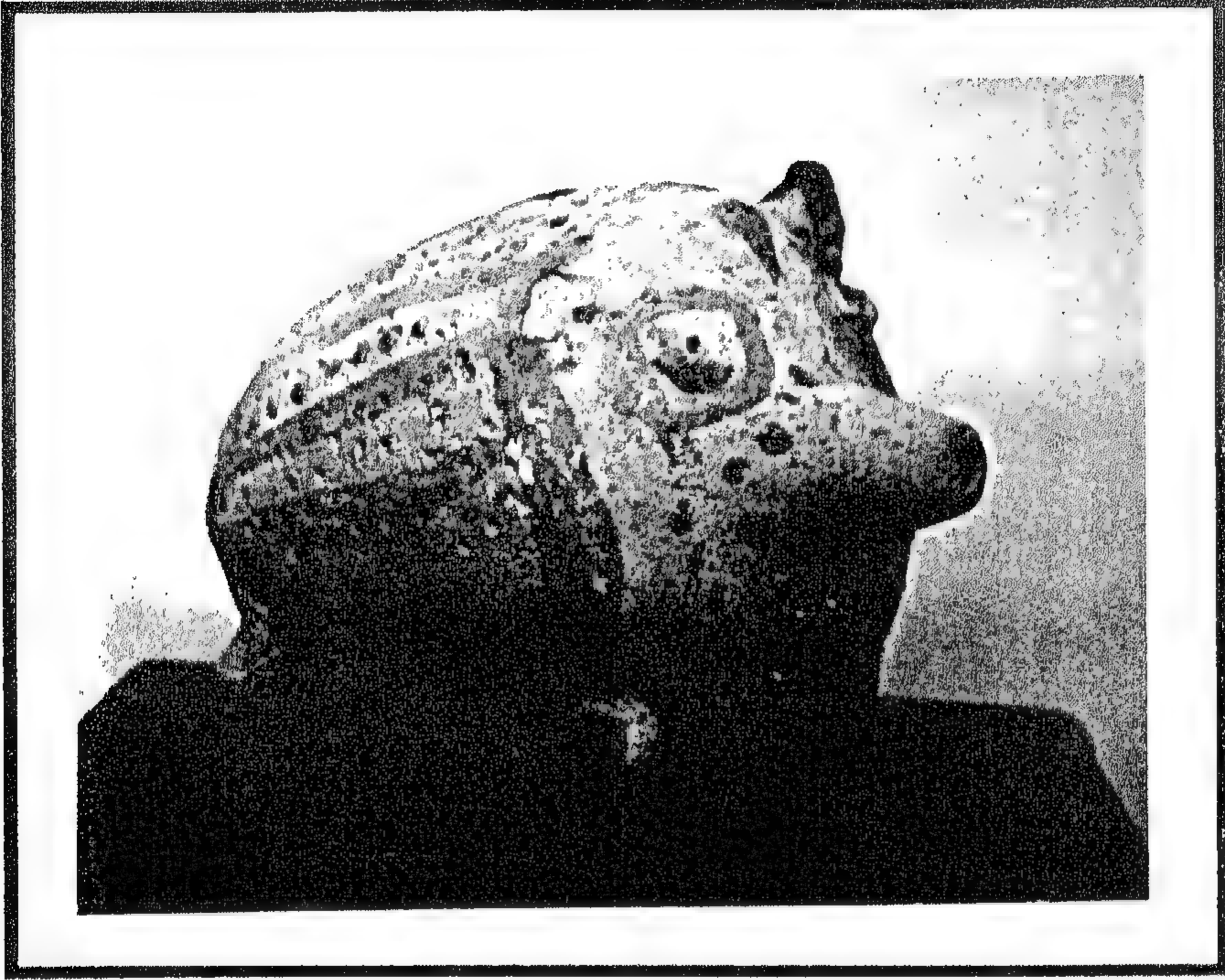
ويبدو الفارس مطمئناً ، بأش الوجه ، " ربما يكون الموضوع مستوحى من الميثولوجيا القديمة " (١) .

وقد وجدت هذه التحفة في مدينة الرقة بإكتشاف عفوي ، يظن أنها مستوردة من الشرق ، ربما من تركستان الصينية في ما وراء النهر ، ويقدر عهدها بالقرن (١٢ م) .

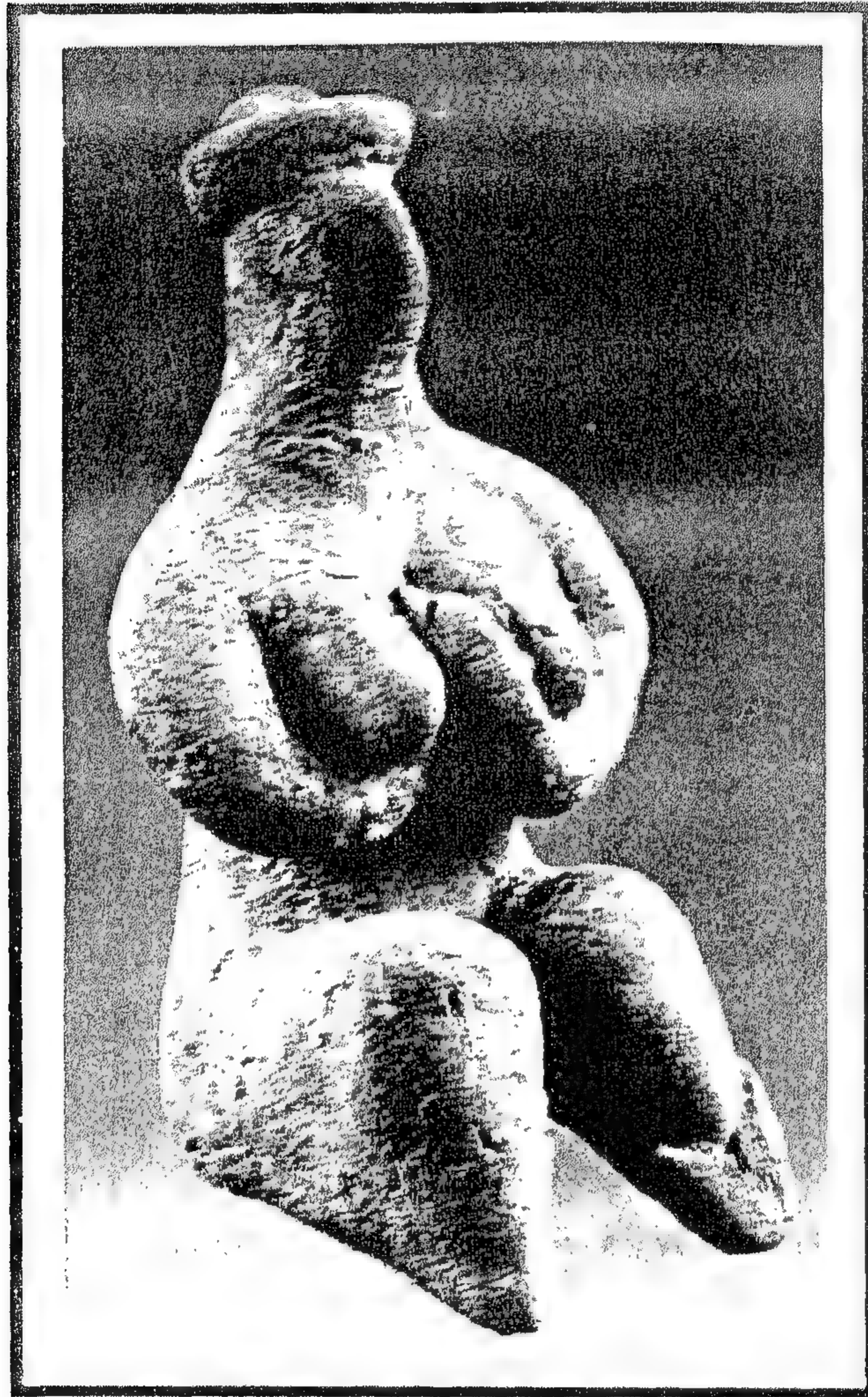


(١) محمد أبو الفرج العش : المتحف الوطني بدمشق ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٠٦ .

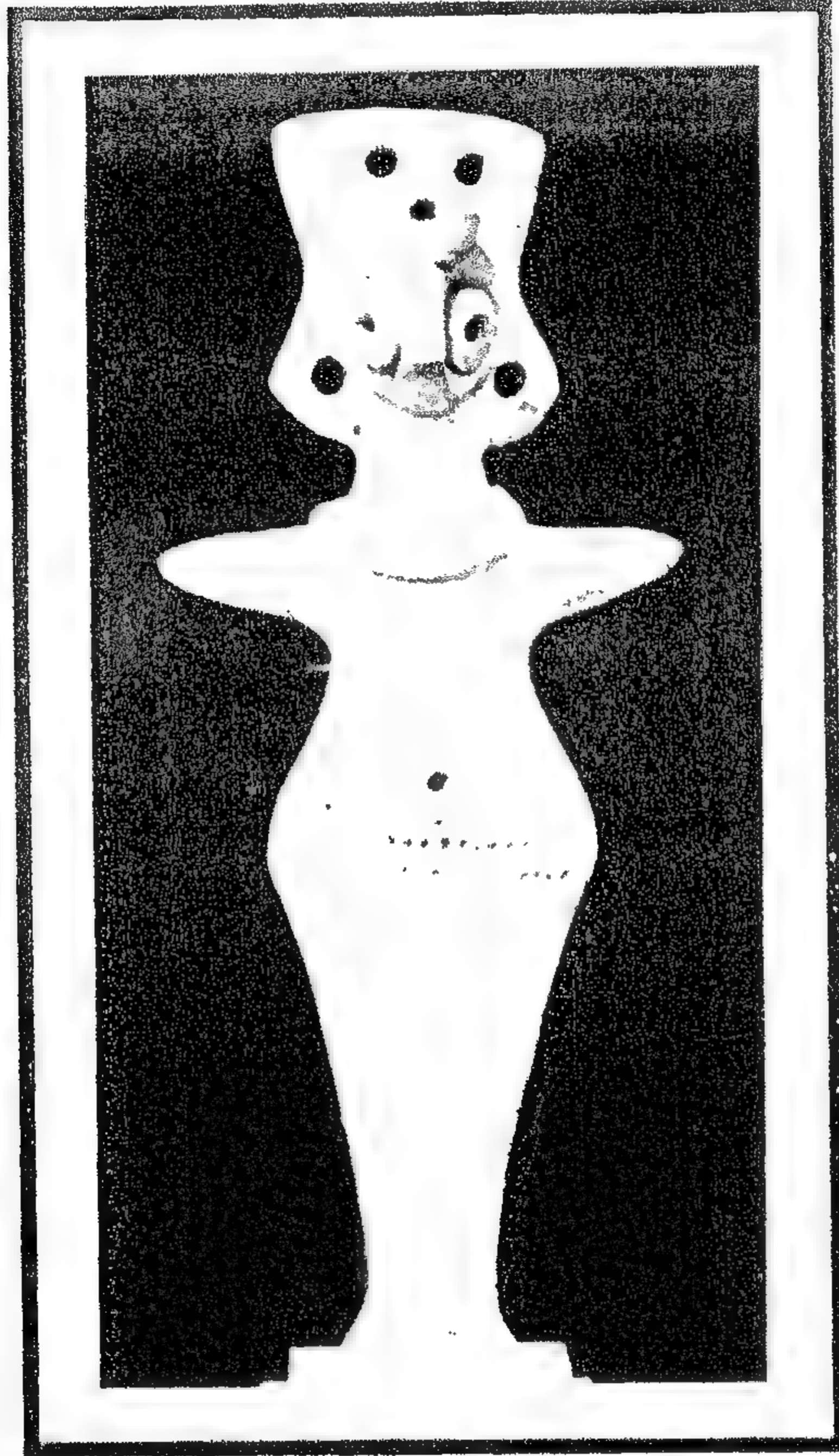
الصور الخاصة بالفصل الثالث



شكل (٢٧)
شكل لأنثى خنزير (فن تل خويره)
« متحف دمشق الوطني »



شكل (٢٨)
تقيمة الآلهة الأم (فن قل كشكشوك)
الألف السادس ق . م .
« متحف دمشق الوطني »

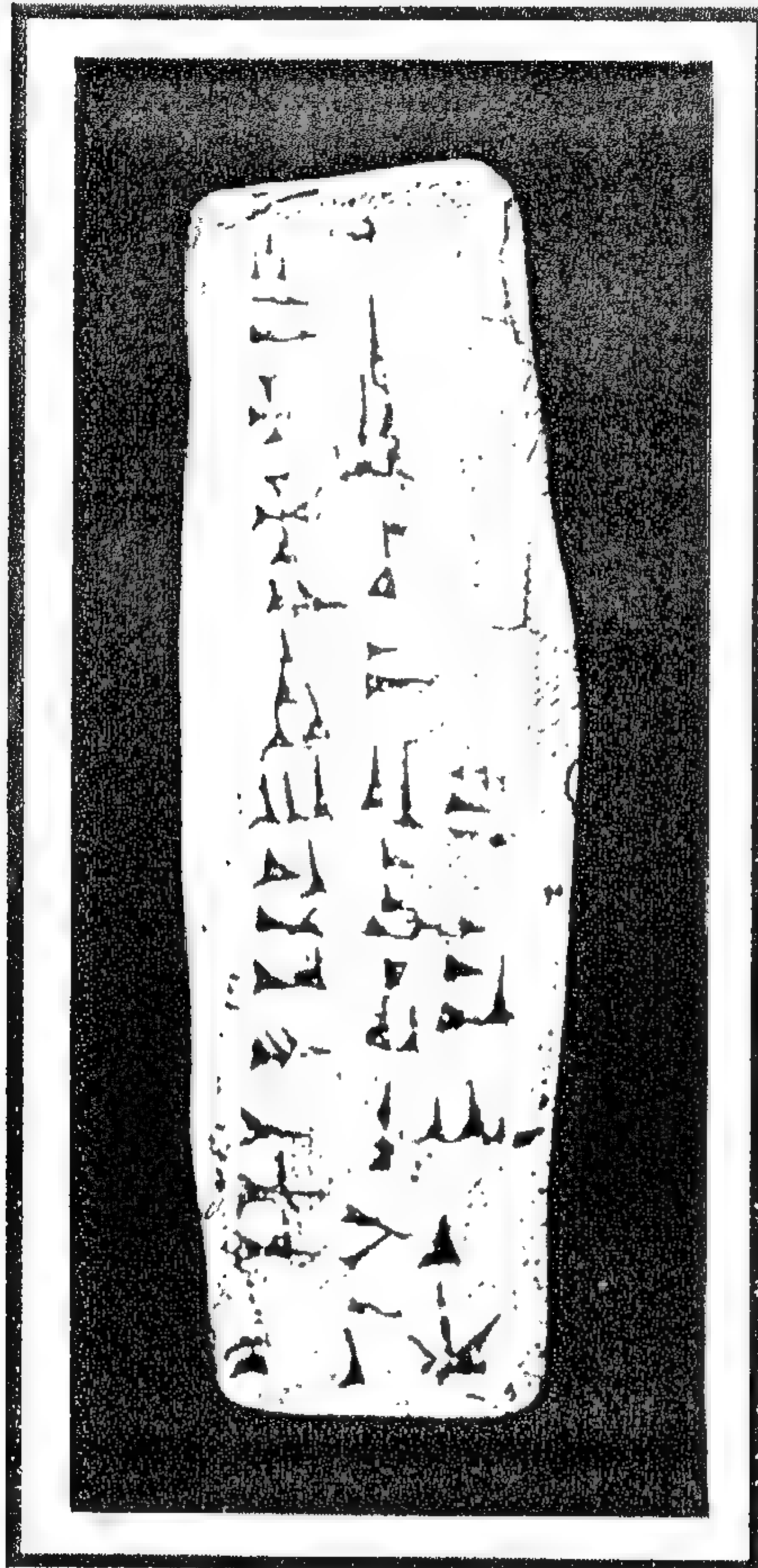


شكل (٢٩)
تقيمة الرببة الأم (سورية الداخلية)
٢٠٠٠ ق.م
« متحف دمشق الوطنى »

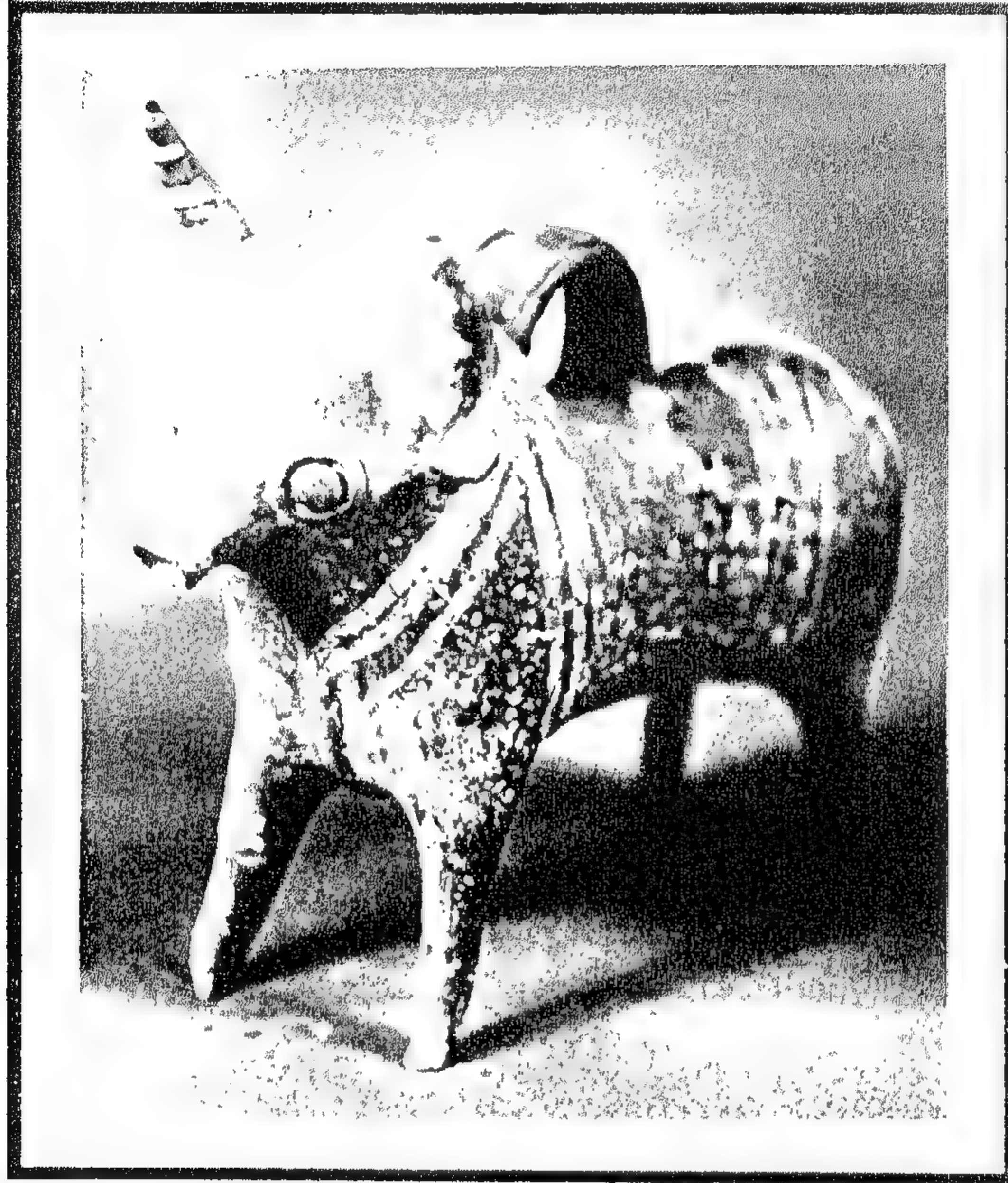


شكل (٢٠)

تقيمة على هيئة قرد يحمل ابنه
(سورية الداخلية) ٢٠٠٠ ق.م
« متحف دمشق الوطني »

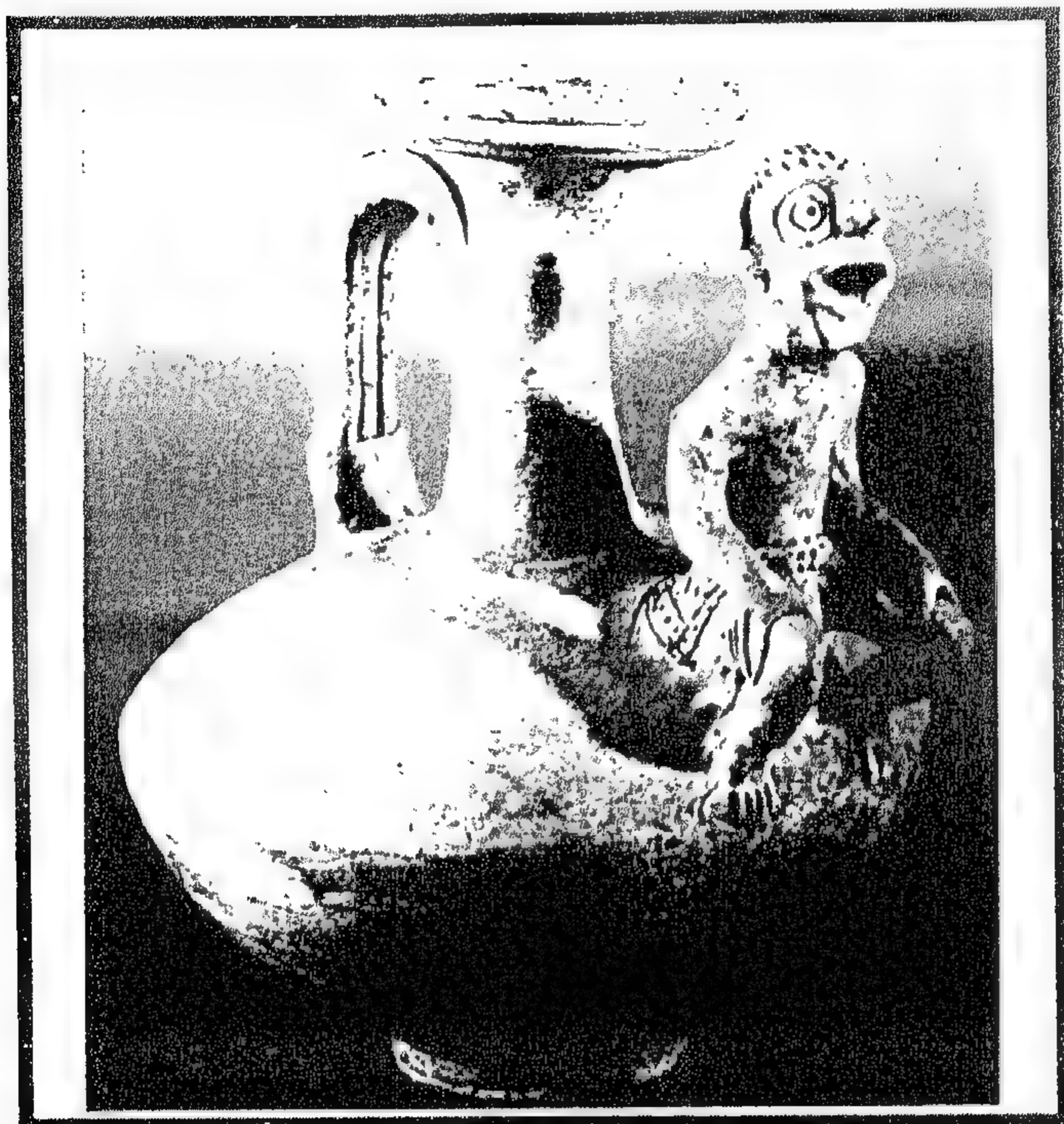


شكل (٣١)
 رقيم فخاري يحمل أبجدية رأس شمرة
 (أوغاريت)
 « متحف دمشق الوطني »



شكل (٢٢)

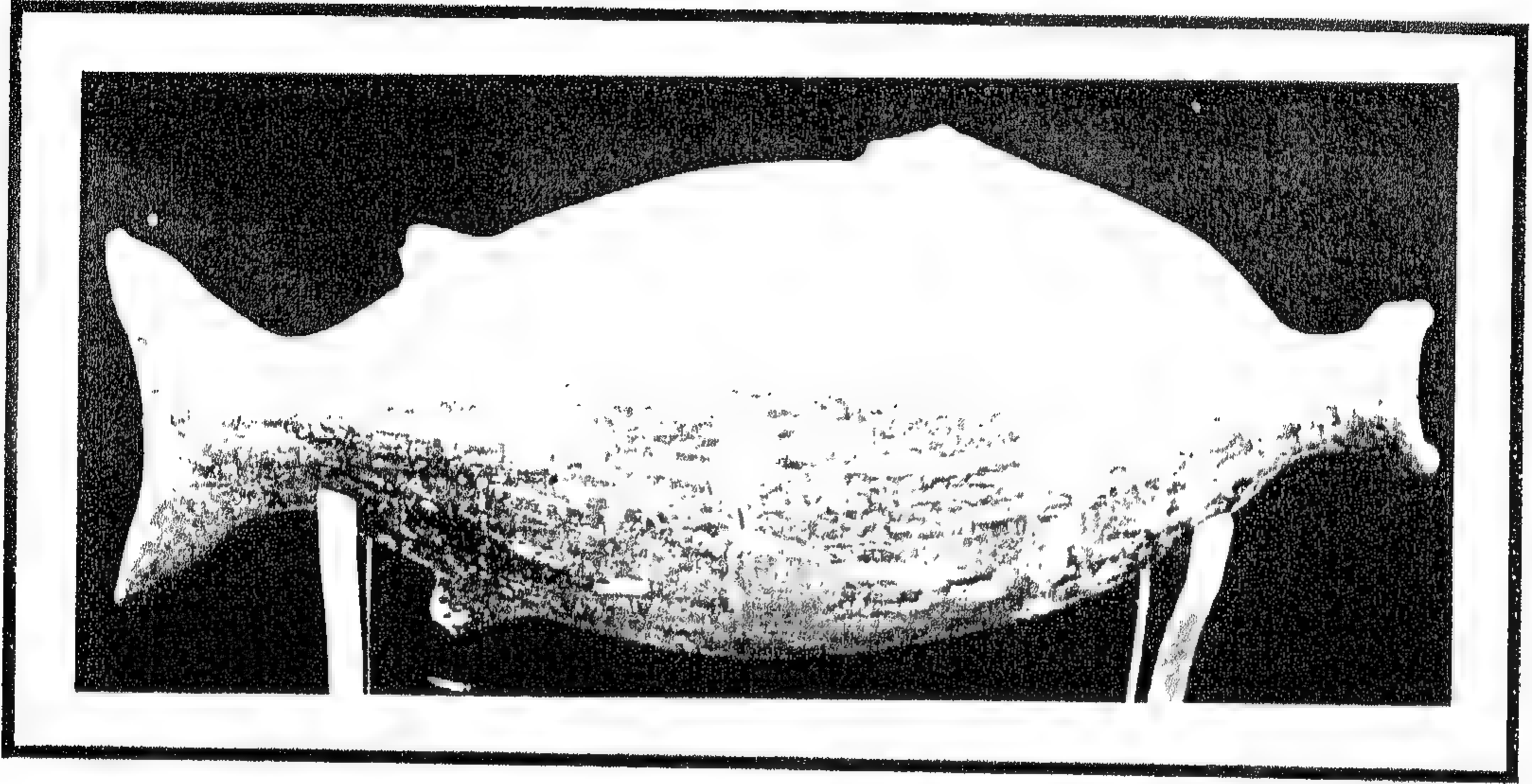
نقشال ثور فخاري بحالة وقوف
(النصف الثاني من القرن الثاني ق . م .)
« متحف دمشق الوطني »



شكل (٢٣)

إبريق فخاري (أوائل عصر البرونز المبكر ٢٤٠٠ ق .م .)

« متحف دمشق الوطني »



شكل (٣٤)
 شكل فخاري بهيئة سمكة (٢١٠٠ - ١٦٠٠ ق.م)
 « متحف دمشق الوطني »



شكل (٢٥)
تمثال نيميسيس
(الفن الهيلينستي)
« متحف دمشق الوطني »



شكل (٣٦)
تمثال لفنانة جالسة (الفن الهيلينستي)
« متحف دمشق الوطني »



شكل (٢٧)

تمثال أم تحنو على رضيعها (الفن الهيلينستي)
« متحف دمشق الوطني »



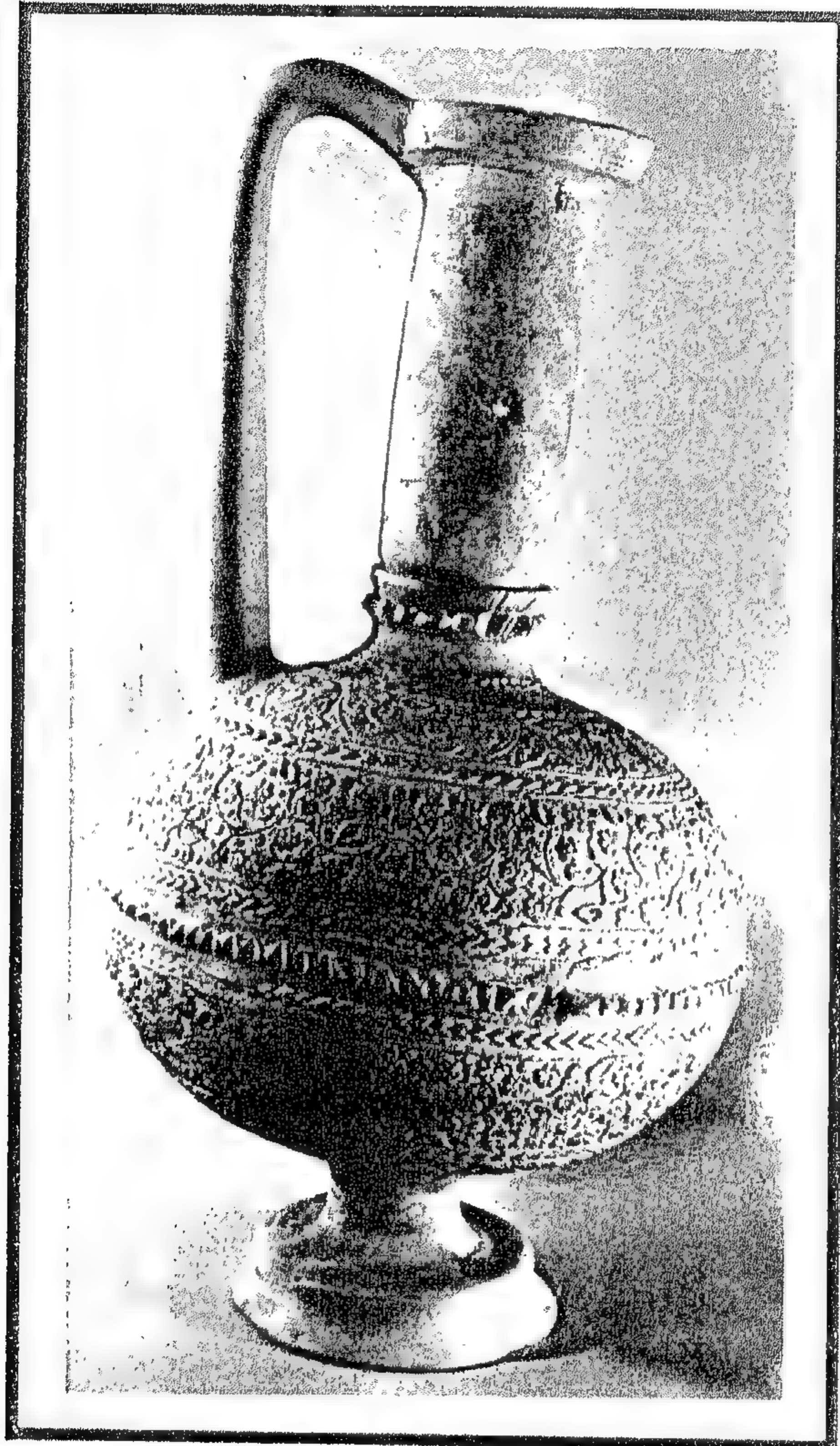
شكل (٢٨)
 تمثال أم ترضع طفلها (الفن الروماني)
 « متحف حلب - سورية »



شكل (٢٩)
 تمثال كورة ابنة ربة الأرض (الفن الروماني)
 « متحف دمشق الوطني »



شكل (٢٩ ب)
تمثال كورة « الوجه الخلفي » (الفن الروماني)
« متحف دمشق الوطني »



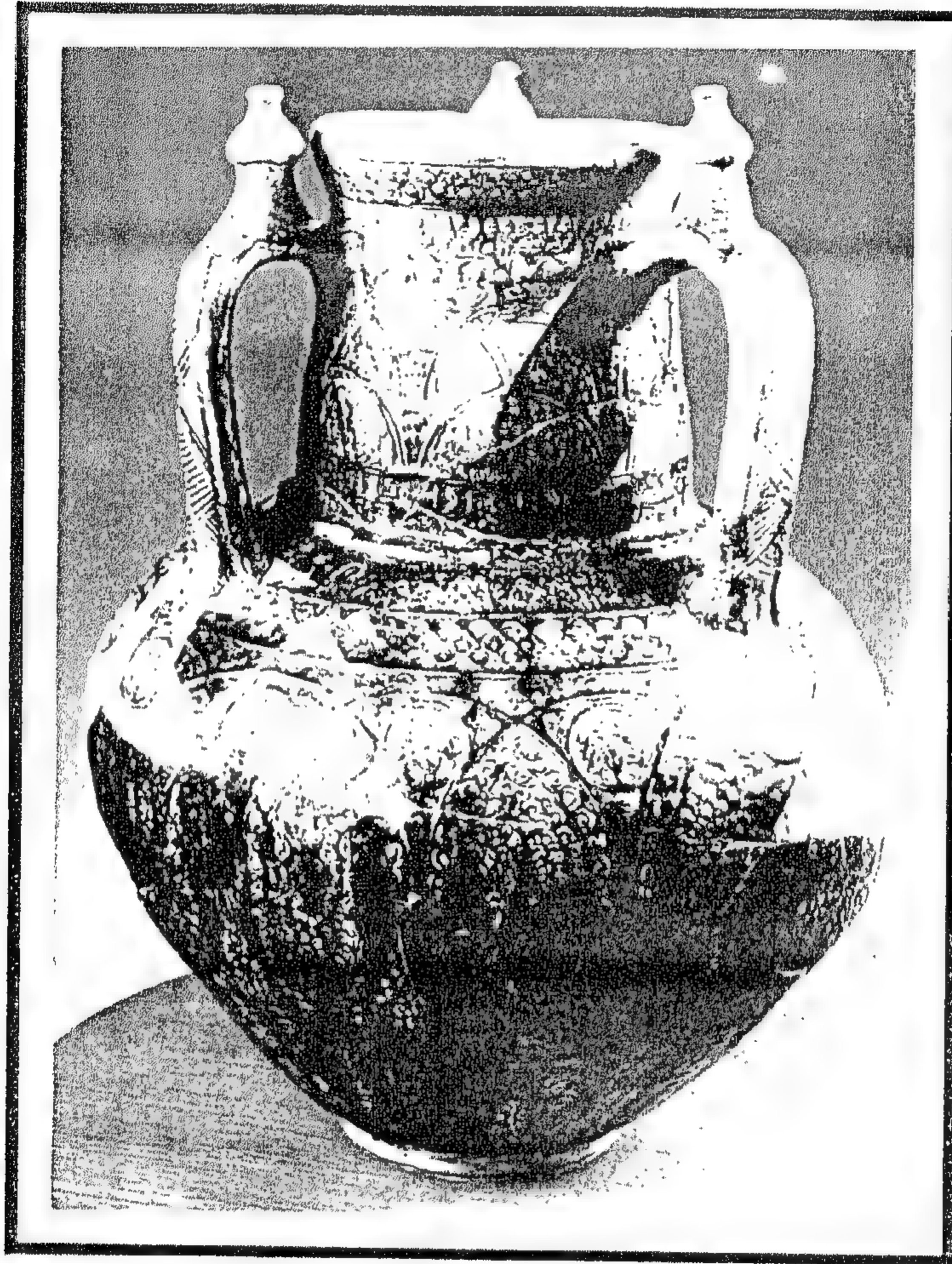
شكل (٤٠)

إبريق فخاري بزخارف نباتية (الفن الإسلامي)
« متحف دمشق الوطني »



شكل (٤١)

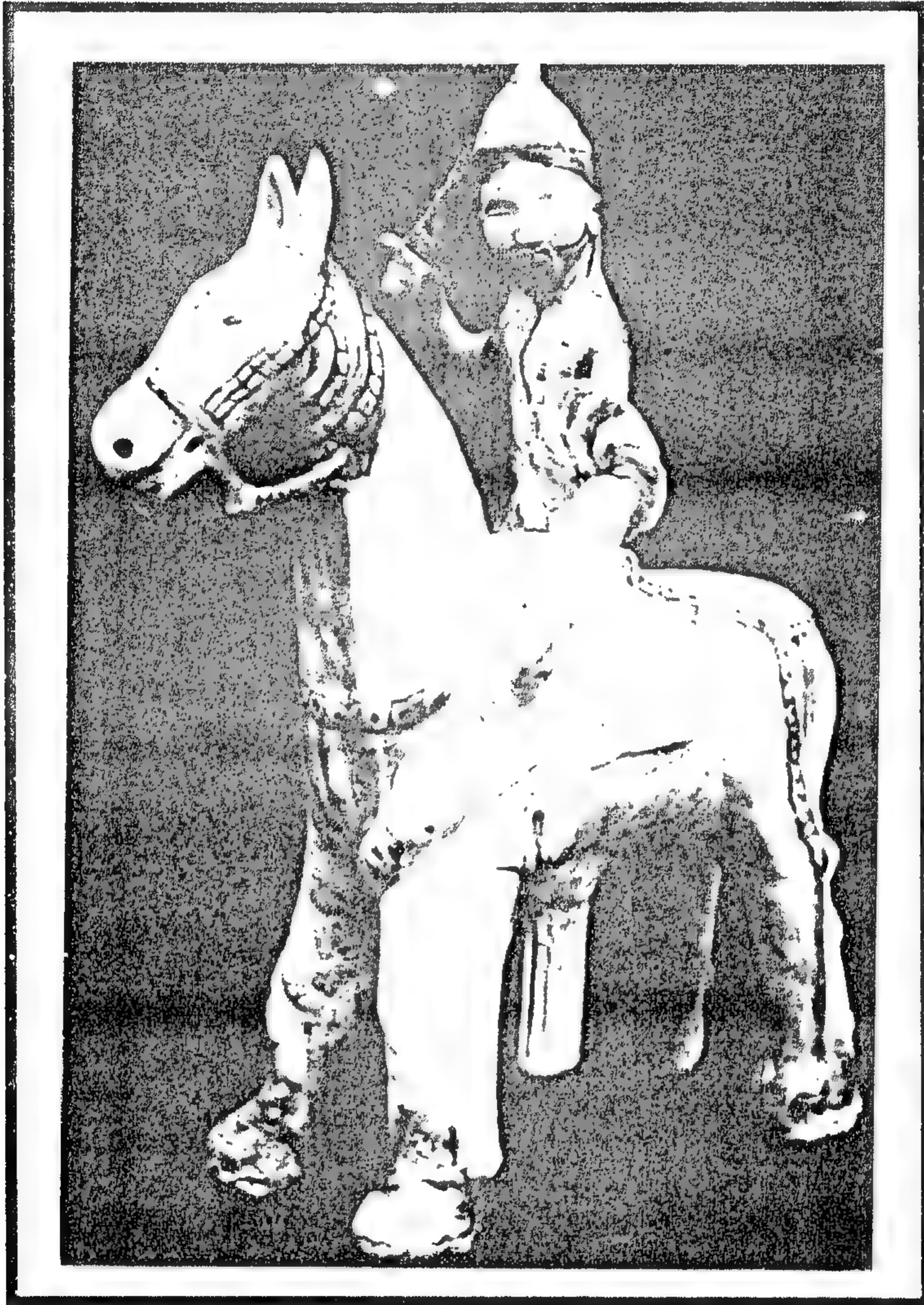
قدر مطلي بلون واحد ، الرقة ، (الفن الإسلامي)
« محفوظة بمتحف الخزف الاسلامي » القاهرة



شكل (٤٢)
جرة خزفية، الرقة، (الفن الإسلامي)
« متحف دمشق الوطني »



شكل (٤٣)
سراج على شكل خروف (الفن الإسلامي)
« متحف دمشق الوطني »



شكل (٤٤)

تمثال فارس يمتطي جواده (الفن الإسلامي)

« متحف دمشق الوطني »

الباب الثاني

القيم التشكيلية في النحت الخزفي المعاصر

● الفصل الأول :

عناصر التكوين في التشكيل الخزفي .

.....

● الفصل الثاني :

دور اللون والملمس في قيم النحت الخزفي التشكيلية .

الفصل الأول

عناصر التكوين في التشكيل الخزفي

● مقدمة :

لقد إستعمل المثال على مر العصور خامات مختلفة ومتنوعة ، وكان لكل خامة تأثيرها على الموضوع والتكوين النحتي ، فعندما يمارس النحات التجربة الفنية يعمد إلى اختيار الخامة المناسبة لتشكيل موضوعه الفني ، وهو عند اختياره للخامه يضع في اعتباره إمكانيات هذه الخامة سواء كانت مادة طبيعية كالحجر والخشب والطين ، أو مواد مصنعة كالبرونز والبوليستر وغيرها .

فالعلاقة بين الخامة والموضوع أو التكوين علاقة حتمية . " هناك علاقة وثيقة بين الخامة والشكل ، والتفكير في أحدهما يؤدي إلى الآخر ، فاللفظان مرتبطان ، إذ أننا لا نجد الخامة قائمة بذاتها أبداً ، بل أن لها على الدوام شكلاً ما ، فالعناصر المحسوسة للعمل تنظم دائماً على نحو ما حتى لو كان الشكل يفتقر إلى الوضوح أو النظام ، وعلى العكس من ذلك فإن الشكل يتعلق على الدوام بمادة ما " (١) .

(١) روبرت جيلام اسكوت : أسس التصميم ، ترجمة عبد الباقي محمد ابراهيم ، محمد محمود يوسف ، (القاهرة ، دار النهضة المصرية للطبع والنشر ، ١٩٦٨) ، ص ١٦٥ .

" إذاً الخامة هي الوسيط المتناول في صياغة العمل الفني ، فكل تمثال مادته التي يتشكل منها ، فالمادة الخام لا تصبح فناً إلا إذا تناولتها يد الفنان وصاغتھا إلى شكل محسوس جمالياً ، نشعر إزاءھا بأنها إكتسبت صفات الطواعية والليونة بفضل المهارة الفنية ، ومن هنا تلعب خواص الخامة من الصلابة والمرونة دورھا في نجاح وتشكيل وإظهار التمثال " (١) .

فما يمكن أن تنتجه خامة مثل البرونز من فراغات تختلف إختلافاً كبيراً عما يمكن تنفيذه من خامة الخزف ، فالبرونز خامة تقبل تصميماً ربما تعتمد رؤيته الجمالية على الفراغات أكثر من الكتلة ، بينما الخزف على النقيض من ذلك .

كما أن لكل خامة خصائصھا من حيث ملمس سطحھا وعلاقته بالمعالجة الفنية والآثار الحسية لدى الفنان ، فتتميز عن بعضها من خلال إستقبالھا للضوء الساقط علیھا والذي يعطينا كل منها إحساساً مستقلاً . وقد وضع النحات « هنرى مور » (Henry More) هذا الجانب من خلال الإخلاص للمادة وارتباطھا بالنحت بشكل عام ومنحوتاته بصفة خاصة فيقول : " النحت الذى يؤثر في ويحركنى هو نحت اجتمعت له كل عناصر الحياة ، نحت يحيا بذاته ويملء المكان له ، هكذا يحيا عندما تتوافر له عناصره المكونة (المادة والاخلاص لها) ، عندما تتكامل وتقوم حينئذ بدورها بفاعلية مؤثرة ككتل تحقق تعارضاً حقيقياً بين مكونات البناء كله ، تعارض لا يحدثه مجرد نحت سطحي بارز ، إنه نحت سكوني ، نحت قوي حي يمدنا بقوة وطاقة عظيمنتين كهاتين اللتين نستمدھما من الجبال الشامخة " (٢) .

-
- (١) محمدین محمد ربيع : أثر خامة الخشب في التكوين النحتی ، رسالة ماجستير غير منشورة ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٨٩) ، ص ١٧٧ .
- (٢) لطفي حمادة : الأبعاد الابتكارية للمواد الحديثة وأثرھا على التشكيل النحتی ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة الاسكندرية) .

فالموهبة عند الفنان هي أدواته لإختيار الخامة التي تلائم عمله الفني ،
واستخدامها في المكان المناسب لها حتى تحقق أكبر قيمة جمالية تشكيلية ، وأنه لا
جدال أن الخامة بما تحمله من صفات خاصة ومميزة وقدرات على إبراز القيم
التعبيرية كان لها دوراً كبيراً في إثراء العمل الفني .

ومن الخامات الطبيعية التي استخدمها الفنان على مر العصور خامة
الطين بمختلف أنواعها بما يضاف إليها من مواد أخرى لتزيد من إمكاناتها
الإنشائية لتكسيبها القوة والصلادة .

هذه الخامة كانت أداة النحات أو الخزاف ليبدع من خلالها أعماله
النحتية والخزفية ، وذلك من خلال تفهمه لإمكاناتها واحترامه لها من حيث
التوفيق بينها وبين التصميم بعيداً عن مفهوم الاجبار لأنه رغم مرونة الطينة
وامكانية تشكيلها إلا أنه هناك حدود معينة لهذا التشكيل من حيث التوازن
والاستقرار بدون ركائز أو دعائم .

بتلك الإضافات التي لجأ إليها الفنان وفهمه للمادة تمكن من إنجاز
أعمال نحتية حقق فيها قيم تعبيرية جمالية بتنفيذه تشكيلات ذات بروزات وفجوات
وانحناءات بتنوع وتناغم جعل منها أعمالاً قابلة للتشكيل الحركي .

وإن كانت هذه الخامة تفتقر إلى القوة والبقاء في مواجهة الصدمات
ومرور السنين ، إلا أنها تحتوي على دفء وحرارة لحظة إنفعال الفنان أثناء تشكيل
عمله ، بعيداً عن المراحل الصناعية من صب ونسخ ، فهي الخامة الوسيطة الأولى
والأخيرة .

وتقول الخزافة « اليزابيث وودي » ، أن جمال الصلصال يكمن في استجابته
للمسة اليدوية ، ففي كل مرة يلمسه الإنسان تترك لمسته أثراً . " هذه هبة
للمحترفين الذين تعلموا أن يضبطوا أنفسهم ، أما بالنسبة للمبتدئين فهي تجربة

منبسطة ، فمن الصعب أن نتعلم ألا نلمس الصلصال إلا عندما يكون هذا ضرورة ملحة ، وأن نكون طوال الوقت واعين بكيفية لمسه " (١) .

ولدراسة عمل فنى ما يجب دراسة الشكل (Form) وعناصره التكوينية وترتيبها ، والتي هي عبارة عن أداة التعبير البصري للمعاني التي يرغب المثال في إظهارها ونقلها للرائي من خلال العمل الفني .

فمثلاً تعبر الكلمة المتطوقة عن معنى « بطريقة سمعية » ، كذلك فإن الشكل يعبر عن معنى « بطريقة بصرية » ، وذلك بأن تكون عناصره مرتبة بطريقة خاصة أسوة بترتيب الكلمات لتكون جملة تعبر عن معنى معين ، وترتيب عناصر الشكل الفني هو ما يعرف باسم « التكوين » ، إذاً الفنون التشكيلية مهما كان نوعها تتكون من وحدات ، أي عناصر مرئية قد لا تعدو أن تكون نقطة أو خط أو مساحة أو كتلة أو أكثر ، وفي ترتيب هذه الوحدات بشكل معين ما يثير في النفس إحساساً بمعانٍ معينة ، ومن المؤكد أن تختلف هذه المعاني إذا اختلف ترتيب هذه الوحدات المرئية .

" فالشكل الفني لا يتمثل إلا حين يقوم الفنان بتشكيل الخامة والموضوع والإنفعال والخيال في عمل منظم مكتفٍ بذاته ، له أهميته الكامنة ، فالعناصر التي يختارها من وسيطه المادي ترتب في العمل على نحو من شأنه مضاعفة سحرها وحيويتها وتقوية الارتباطات الإنفعالية للنموذج ، فالشكل يثرى الجوانب الجمالية والفنية للمادة ، كذلك يضيف على العمل الفني ذلك الطابع الكلي والإكتمال الذاتي الذي يجعله يبرز من بين جوانب التجربة ، ويبدو عالماً قائماً بذاته " (٢) .

(1) Elsbeth S. Woody : Hand Building Cermaic Forms, London, 1979 , P. 44 .

(٢) جيروم ستولنتز : النقد الفني ، ترجمة : فؤاد زكريا ، الطبعة الثانية ، (القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨١) ، ص ١٠١ .

وإذا اعتبرنا أن ترتيب وحدات الشكل أى التكوين هو أساس التعبير البصري في الفن ، فإن مفهوم ذلك بداهة أن هناك قواعد للتكوين في الفنون التشكيلية .

فالفنان الأصيل يعمل وفقاً لمبادئ نجد أنه يسير على نهجها ، لكنه قد يرفض القول علانية بأنه يعمل في حدود إطارها ، شأنه في ذلك شأن كافة البشر ، يود أن يعلن حريته كي لا يقيدته غير ما يضعه لنفسه من مبادئ لينطلق في أفكاره ، ويرى أنه ليس من شأن الفلاسفة أو النقاد أن يضعوا له قواعد ليسير في إطارها ، فهذا عمل من صميم اختصاصه ، وسواء كان وضع القواعد من شأنه أم من شأن غيره فهذا إقرار بأن هناك قواعد ، والقواعد هي قانون سواء كان الفنان هو نفسه وأضعه أم كان غيره هو الذي وضعه ، والحرية الحقة في أي نشاط اجتماعي هي التي تمارس في إطار قواعد ينظمها القانون والعرف ، وبما أن الفن نشاط اجتماعي فمن الواجب أن يمارس في حدود قواعد أيضاً ، والعناصر البصرية التي تشكل التمثال وتكسبه قوة هي « الخط ، المساحة ، الكتلة ، الفراغ » وهي جميعاً تعمل داخل الفضاء .

وسميت عناصر شكلية لأنها قابلة للتشكيل ، وهي مصدر هام للإبتكار بما يخرج عنها من أشكال تشخيصية أو مجردة تحمل من الصفات الفنية التشكيلية الكثير .

" فالعناصر التشكيلية والجمالية تمد الفنان بوسائل إبتكار للأشكال فتتلاءم مؤكدة الوحدة والتنويع والتوازن ، وكل عنصر له خصائصه الذاتية في حدوده وإمكانياته ، والفنان يختار منها ما يشاء تبعاً لطبيعة الموضوع الذي يريد أن يعبر عنه " (١) .

(١) أبو صالح الألفي : الموجز في تاريخ الفن العام ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٢ .

كذلك هناك بعض العوامل التي تؤثر في التقدير الجمالي للأعمال التشكيلية ، ولمعرفة قيم التشكيل في النحت الخزفي علينا دراسة هذه المفردات البصرية .

● أولاً : الخط (Line) :

يعتبر الخط أقدم الوسائل التي استخدمت في التعبير الفني ، حيث كان رجل الكهف يخط بأصابعه علامات في الطين الرطب أو يرسم خطوطاً بقطعة من الخشب المحروق على الأسطح الصلبة التي بمحيطه ، والخط من وجهة نظر الفنون ثنائي الأبعاد ، فهو عنصر بصري يتميز بطول وسماكة معينة ، أما في مجال النحت فلا بد أن يكون له قطر أو قطاع .

كما يتضمن الخط إحياءً بالايقاع والوحدة والاتزان ، وهو يعد الفكرة الرئيسية وأساس التصميم في العمل الفني ، ويتم عن طريقه التبسيط أو التعقيد في وصف الايقاعات عند بناء العمل الفني .

ويقول « بليك » (Blake) عن الخط " كلما كان الخط المحيط أكثر تحديداً وحدة وبروزاً ، كان العمل الفني أكثر جمالاً ، وكلما كان أقل بروزاً وحدة عظم الدليل على ضعف الخيال والإنتحال والإهمال " (١) .

فنجد الفنان « فاروق إبراهيم » وقد أكد على دور الخط في العمل الفني فأكسبه قطاعاً وحجماً يميزه ويبرزه مستخدماً له كمحيط ومحدد للمساحات أو محركاً لتلك السطوح فاصلاً بين اتجاهاتها المختلفة ، ومؤكداً للظلال التي تترتب خلفه ، كما في عمله شكل (٤٥ أ، ب) ، حيث دخل الخط كعنصر أساسي في

(١) هريوت ريد : معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨) ، ص ٦٥ .

التصميم ، وقام بدور مميز من حيث تحديده للمساحات المشكلة للأكتاف ، والقسم الخلفي من العمل ، وكذلك كتلة الرأس بما فيها من مساحات متداخلة ، كما تماشى الخط مع اتجاه الحركة والكتل محركاً لها مسبباً تناغماً وإيقاعاً متنوعاً لشكل إنساني مؤلف من كتل مختلفة الأحجام .

كما تداخل الخط مع الفراغ بمساحات تتناوب على السطح أعطت العمل عمقاً فراغياً وسببت له حركة متوازنة بالإضافة للملمس الذي لعب دوراً في تأكيده للظلال وتفاعله مع الضوء كأنه عنصر من عناصر الطبيعة الحية .

كما أن الخط يقوم بتحديد اتجاه الحركة وامتداد الفراغ من عمودي أو أفقي أو دائري ، من خلال نوع الخط من منحنى أو منكسر أو مستقيم أيضاً ، حيث يعطي الخط المستقيم للشكل القوة والصراحة والبساطة ، كما يوحي بالشموخ والإمتشاق عندما يتخذ الإتجاه العمودي ؛ بينما الخط الأفقي يوحي بالراحة والاستقرار والهدوء . والمنكسر بالإثارة وعدم الاستقرار ، أما الخط المنحني الحلزوني أو المتعرج أو المتموج فإنه يعكس حركة مستمرة .

" وليس اتجاه الخط فقط هو شاغل الفنان ، بل أيضاً علاقة الخطوط مع بعضها ، فالخطوط ربما تتواري أو تنكسر للحصول على التوافق أو التضاد ، وتتسع من نقطة واحدة أو تتقارب إليها للحصول على التأكيد ، وربما تكون مستمرة أو متقطعة ، ويظل الاحساس بوجود الحركة على الرغم من أن الخط الفعلي مختفٍ ، ومن النادر أن يستخدم الفنان نوعاً واحداً من الخطوط في التصميم ، ولكنه يستطيع أن يلعب بمثل هذه الخطوط داخل عمله الفني مع مراعاة التوافق والتضاد " (١) .

(١) أبو صالح الألفي : الموجز في تاريخ الفن العام ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٢ .

كما في عمل « ديك » (١) للفنان « فاروق ابراهيم » متخذاً للخطوط إتجاهات متنوعة ضمن مجموعات ، كل منها أدت حركة داخل الشكل ، فمنها ما شكلها على كتلة الجذع مع العنق بخطوط مستقيمة بحيث إنتشرت على مساحات الجذع الواسعة بمسافات متباعدة تقاربت كلما إتجهت نحو الرأس ، جاعلة النظر ينساق معها مسببة حركة للأعلى ، ومجموعة أخرى من الخطوط المنحنية تراكبت لتشكّل في مجملها كتلة الذيل منطلقة من مساحة ضيقة ترابطت مع الجذع ، ثم إنتشرت إلى مساحة واسعة بعفوية وإتجاهات مختلفة معبرة عن حركة الريش . شكل (٢٤٦)

● ثانياً : المساحة (Area) :

المساحة هي ذلك الفراغ الموجود بين الخطوط التي تتجه إتجاهات مختلفة ، وتفرض أي مساحة شخصيتها على المساحات المحيطة بها تبعاً لشكلها ودرجة تباينها ومكانها ، لنجد أن لكل مساحة كيان له ملامحه الوصفية التي تنعكس على طبيعة هذه المساحة وذاتيتها حيث لا ترى المساحة منفصلة ، وإنما تدرك في إطار الكل ، ويظل إدراكها مرتبطاً بنوعية الفنان وأسلوبه والتقنية التي يتبعها في إخراج عمله ، والتي تشكل بالضرورة مساحاته التي يستخدمها في بناء عمله الفني ، فالمساحة هي وحدة بناء العمل الفني ككتلة الحجر التي هي وحدة البناء في المسكن الحديث .

كما أن هناك إعتبارات في غاية الأهمية تحدد الأسس العامة التي تتحكم في أسلوب توزيع المساحات في العمل الفني ، وأهم هذه الإعتبارات : (١)

(١) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، الطبعة الأولى (القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٣) ، ص ٨٦ ، ٨٧ .

- أن يراعي التوازن في توزيع المساحات .
- مراعاة قواعد النسب المقبولة جمالياً .
- أن يتم توزيع المساحات بحيث تحقق للعمل الفني « وحدة » مع التنويع وسيادة جزء منه على الأجزاء الأخرى .
- أن يتفق توزيع المساحات مع الهدف المطلوب في العمل الفني ، وما يتطلبه من إثارة الإحساس بالعمق الفراغي وذلك عن طريق تراكب المساحات .

ففى عمل الفنان « فاروق ابراهيم » ، شكل (٤٧) نجد المعالجة تعتمد على المساحات العريضة والمفتوحة والمستويات المتراكبة خلف بعضها ، تحددها فواصل خطية تعمل على تأكيد فردية كل حجم بذاته ، متعايشة مع الفراغ الذي تداخل معها مؤكداً للحركة والايقاع باتجاهات متنوعة أضفت التنويع مع كتلة العنق العمودية الهادئة والوجه المبسط .

أيضاً فإن توزيع المساحات وتراكبها بشرائط متوازنة ومتقابلة ومتتالية مع بعضها جعل من الكتلة في عمل الفنان « فاروق ابراهيم » ، شكل (٤٨) تبدو أخف وأرشق خاصة بتداخل الفراغات معها ، وقد حدها خط متموج سريع زحف إلى الأعلى والجانبين في حركة حرة لا تخلو من ديناميكية تجعل العين باحثة فيها عن بداية ونهاية لهذه الحركة ، التي أبرزها سقوط الضوء عليها .

• ثالثاً : الكتلة ،

الكتلة جسم له ثلاثة أبعاد ويشغل حيزاً في الفراغ " فالكتلة فراغ صلب ، والضوء والظل هي تأثيرات الكتلة بالنسبة للفراغ ، وليس الفراغ إلا عكس الكتلة " (١) .

(١) هيرتريد : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٩ .

وتعني الكتلة صلابة الجسم ، وتتنصف بالثقل والرسوخ والثبات ، " والكتلة ماهي إلا حجم أخذ شكلاً محدوداً ، ربما يكون مصمماً أو مفرغاً ، وإذا ما كان شكلاً مجسماً تجسيمياً كاملاً فيكون له أشكاله المتعددة والمتنوعة ، كالمكعب والكرة أو الأسطوانة والمخروط ، وهذه الأحجام تستخدم كمادة للبحث عن الأبعاد الثلاثية للمساحة " (١) .

هذا وتتخذ الكتلة اتجاهات مختلفة لكل منها إحياء وإحساساً خاصاً ، فمثلاً الكتلة العمودية أو المتطاولة رأسياً تعبر عن الإمتشاق والشموخ وتناسب الميادين والنصب التذكارية وبمواصفات وخصائص معينة ، كما في عمل الفنان «فاروق إبراهيم» شكل (٤٩) ، حيث إتخذ كتلة عمودية رئيسية وصريحة تداخل معها بعض المسطحات الأفقية أو المائلة الملتفة ، فقد إعتد الفنان على تركيب الحجم العريضة ذات السطوح المتسعة بلمس ناعم لا تشغلها أية عناصر تشكيلية أخرى كالأجزاء البارزة أو الخطوط المتشابكة التي تشغل سطح العمل بحيث سمح للضوء بالأنسياب عليها خالقة لتدرجات مختلفة من الظل والنور أعطت بتتابعها حساً بالإيقاع والحركة كما عمل على تأكيد الحجم المكونة للعمل ، ففى مثل هذه الأعمال على الفنان العناية بعنصر الضوء كعنصر تشكيلي له دوره في إظهار عناصر الشكل الأخرى .

وأما إن تأخذ الكتلة إتجاهاً أفقياً يؤكد رسوخها وإستقرارها كما توحى بالراحة والهدوء ، ففى عمل «أمومة» للفنان «جمال السجيني» شكل (٥٠) تناول الفنان موضوعه بكتلة أفقية راسخة ملاصقة للأرض ، مناسبة ومعبرة عن الحالة الطبيعية لتلك اللحظات حيث القطة ترضع صغارها ، مشكلة كتلة واحدة مغلقة إلتفت على صغارها لحمايتهم ، متخذاً أسلوباً واقعياً فيه تعبير وصدق عن عاطفة الأمومة .

(١) عبد الفتاح رياض : مرجع سبق ذكره ، ص ٨٣ .

كذلك الفنان « عبد المنعم محمد محمد الحيوان » حيث إتخذ عنصر القطة موضوعاً نفذه بكتلة بالغ في إمتدادها أفقياً ، مما أعطى للرائي إحساساً بالثقل والرسوخ ، أكدّه الفراغ الأفقي المنتظم الذي فصل بينه وبين القاعدة دون أن يدخل إلى الشكل إنما بقي محيطاً به حيث إرتفعت الكتلة عن الأرض بقوائم إتخذت إتجاهات مختلفة حققت له الاستقرار والإتزان ، شكل (٥١) .

أما الفنان « عاصم الباشا » فقد اعتمد الكتلة الأفقية محملة ومرفوعة عن الأرض مشكلة كتلة الشعر لرأس إستند على القاعدة بمركزية حققت له التوازن ، وإننا لنشعر إزاء تلك الكتلة الأفقية بالوزن والثقل لإمتدادها في الفراغ ، وبما تعكسه من إحساس بأنها مصممة خاصة وأن عنصر الفراغ لم يدخل إليها ، وإنما حملت من البروزات والفجوات مما أعطى للضوء دوراً في اظهارها بما يسببه من ظلال وتدرجات لونية ، متناولاً موضوعه بأسلوبه التعبيري . شكل (٥٢) .

كذلك نجد الفنان « محمود شاهين » إعتد الاتجاه الأفقي لكتلته ليعبر عن حالة إنسانية ، متخذاً عنصر المرأة بوضعية إستلقاء على ظهرها مرتكزة على العضدين بمساحة واسعة بالإضافة لمنطقة الحوض والقدمين ، مشكلاً ضمن الكتلة الأفقية حركة متواترة صعوداً وهبوطاً تاركاً للفراغ الخارجي مجالاً للإحاطة بالشكل دون أن يتغلغل ضمن الكتلة التي أعطتنا الإحساس بالثقل فظهرت مغلقة معبرة عن أسلوب الفنان ، شكل (٥٣) .

● رابعاً : الفراغ (Space) :

إن العناصر الثلاثة السابقة (الخط - المساحة - الكتلة) قد تنحصر في إطار فراغي يدور حولها .

والفراغ معالجة للعمل الفني الذي يبدعه المثال عن طريق معالجة الفضاء الخارجي ، ويعتبر الشكل الخارجي للتمثال حدوداً لهذا الفراغ الذي يحتويه .

وقد ازداد الإهتمام بالفراغ الداخلي ، والشكل الداخلي في العصر الحديث مؤكداً الارتباط بين كل من التكوينين الخارجي والداخلي ، إذ نرى فيها كتلاً ومسطحات وخطوط تربط بين الداخل والخارج ، بحيث لا نكاد ندرك أين تنتهي الحدود الخارجية للتكوين ، وأين تبدأ حدوده الداخلية ، إذ تطور التكوين النحتي من شكله المغلق (Closed Form) أو نحت نواة ، إلى الشكل المفتوح (Open Form) أو النحت المفرغ ، ، وقد ظهر هذا واضحاً أيضاً في التشكيل الخزفي حيث نجد الفنان « عبد السلام قطرميز » تناول في عمله « أم الشهيد » (١) شكل (٥٤) تكويناً مغلقاً بكتلة لم تسمح للفراغ بالدخول إليها ، مما أعطى للرأى إحساساً بضخامتها ووزنها معتمداً وضعية إنسانية تحقق له تلك القيمة ، محدثاً بعض التجاويف البسيطة ليعطي تكوينه قيمة فنية تظهر حركة المرأة .

كذلك ما قدمه الفنان « نبيل درويش » في عمله « تأمل » شكل (٥٥) حيث طرّح مفهومه من خلال تراكيب الأسطح الواسعة مشكلة كتلة هندسية مغلقة ضمت الشكل الإنساني داخلها فظهرت مصمتة توحى بهدوء لم يحركه سوى بعض التفاصيل البسيطة في الوجه ، وكذلك ظهور كتلة الذراع وما أحدثته من ظلال .

أما الفنان « محمد جلال » فقد عبر في عمله شكل (٥٦) ذو الكتلة المغلقة عن حركة وإيقاع واضح جاعلاً من عناصر الجسد كتلاً مترابطة ومتعارضة من عمودية وأفقية تتخللها بعض التجاويف الحادة التي بدورها أوجدت ظلالاً تداخلت مع التدرجات الضوئية متفاعلة مع ملامس الأسطح الحاملة لتأثيرات الفنان وأدواته .

وقد تطور التكوين الخزفي كغيره من الأعمال النحتية حيث تخلق عن الصلابة التامة وحور في التشكيل بحيث يسمح للضوء والهواء بتخلله ، فيمكن بنظرة واحدة رؤية الأشكال داخل التكوين مرتبطة مع الخلفية المحيطة به . وهنا تظهر إمكانيات النحات في موازنة العلاقة المتبادلة بين الداخل والخارج ، وكذلك بين العناصر الإيجابية الصلبة والعناصر السلبية الفراغية التي بمجملها تشكل العمل الفني .

ف نجد الفنان « جمال الدين حنفي » ينطلق في تكوينه الخزفي شكل (٥٧) إلى عالم التشكيل النحتي الفراغي مستخدماً عنصر الفراغ كعنصر تشكيلي أساسي حيث اتخذ شكلاً مغلقاً ضمن الكتلة ، مما أكسبها شفافية وخفة وجعل منها تتداخل مع الخلفية ، كما أحاط الفراغ بالشكل فتشابت معه العناصر البارزة خارجه محققاً قيماً تشكيلية تميز تطور فن النحت الخزفي ومواكبته لفن النحت عموماً .

كما استطاع الفنان « محروس أبو بكر » بتكويناته المختلفة التي استخدم فيها بالإضافة للخزف خامة الصلب أن يحقق أشكالاً نحتية فراغية ، مستغلاً إمكانيات تلك الخامات للسماح بالفراغ أن يدخل ضمن التصميم ، فجاءت عناصر الشكل تقف في الفراغ حرة محققاً حركة وإيقاعاً مميزاً كما في عمله شكل (٥٨) .

أما الفنان « عبد العزيز عطا » في عمله « الفضاء » فقد استخدم الفراغ كعنصر دخل في صلب تشكيله ، محدثاً ظلالاً تؤكد عمق العمل وربطه بالخلفية المحيطة مسبباً إيقاعاً متنوعاً وحركة استاتيكية بين الكتلة والفراغ والظل والنور ضمن تكوين تجريدي أقرب إلى هيكل الإنسان ذو الإتران المحوري . شكل (٥٩) .

كذلك الفنان « وجيه عبده عبد الغني » حيث نفذ تكويناً بكتل ملتفة تحيط بفراغات محدثة ظلالاً أعطت الشكل بروزاً وظهوراً ميزه بقيم جمالية وتعبيرية أيضاً . شكل (٦٠) .

أما العوامل المؤثرة في التقدير الجمالي فهي تنحصر في عدة نقاط هي (التناسب - التنوع - الاتزان - الحركة والإيقاع) ، ويزيد على ذلك بالنسبة للنحت الخزفي (الملمس واللون) اللذين يميزان العمل التشكيلي الخزفي عن غيره من الأعمال النحتية بما يضيفان للعمل من قيم تعبيرية جمالية مناسبة للتكوين المنفذ (وسوف نفرّد لهذين العنصرين فصلاً كاملاً) .

● أولاً : التناسب :

" هو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفني وإجتلاء النسب في الموجودات الطبيعية ، فالتناسب ضروري في الفنون وفي الكائنات الحية على السواء لتحديد معنى الجمال ، فهو أساس الحكم على جمال الأشياء باختلاف أنواعها " (١) .

ولاشك أن الجمع بين هذه العناصر يستلزم دراسة مبدئية للعلاقات بين الحجم ، كما تتطلب دراسة لنسب المسافات الفاصلة بين كل منها لتخلق إيقاعات مقبولة جمالياً .

ويرى بعض النقاد أن التناسب بين الأشياء يجب أن يكون تناسباً يستدعي من المشاهد التأمل والإثارة ، لأن الأحاسيس البشرية هي التي نعتمد عليها في الحكم على مدى قبول النسب قبولاً جمالياً .

كما يمكن عمل تغيير في النسب الطبيعية للحصول على التعبير الإنفعالي أو بغرض الحصول على الرقة والرشاقة .

كما في عمل « امرأة وامرأة » للفنان « محمد حسام الدين » ، حيث بالغ في نسب الشكل الإنساني محدثاً حركة وتنوعاً لإظهار تعابير الخاصة . شكل (٦١) .

(١) محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، (الاسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٨) ، ص ٣٨ .

أما الفنان « فاروق إبراهيم » فقد تناول في عمله « بناء إنساني » نسباً جمالية خاصة تلبي أسلوبيه التعبيري الذي اعتمد توزيع المساحات والكتل ، تتخللها فراغات وخطوط بارزة على الأسطح تحدد حركة الضوء المنتشر عليها ، بتدرجات لونية مختلفة التباين تبعاً لطبيعة الأسطح من محدبة أو مقعرة تؤكد الإنفعالات الجمالية إتجاهها وتزيد من عمق الإحساس بالحجم ووجوده في الفراغ . شكل (٦٢)

● ثانياً : التنوع (Variety) :

إن الإنسان بحكم طبيعته يمل الرقابة ويحب التنوع في الفن أسوة باستمتاعه بالتنوع في أسلوب حياته .

وقد يخطئ البعض ويظن أن هناك تعارضاً بين الوحدة من جانب وبين التنوع من جانب آخر ، وذلك لأن تماثل العناصر المرئية فيه وحدة ، أما التنوع فهو أمر مضاد للتماثل ، بل ينطوي على معنى الإكثار من أصناف العناصر المرئية واختلاف صفاتها .

فالتنوع هدفه أن يخلصنا من الملل الناشئ عن تكرار أو تماثل الوحدات البصرية ، ودون أن يؤثر في وحدة الشكل ، " فالوحدة قد تكون من أشكال متوافقة ، ومن أخرى متباينة بل وبعيدة كل البعد عن بعضها البعض ، وكلما استطاع الفنان أن يجمع شتات عناصر عمله الفني ، كان عمله الناتج بمثابة قوة ذاتية لها صفة البقاء والاستمرار " (١) .

(١) محمد اسماعيل جاهين : فن النحت العالي المعاصر وأثره على فن النحت المصري ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٨٨) .

والتنوع قد يكون في الشكل أو الحجم أو في الاتجاه أو الملمس السطحي ، وكذلك في اللون ، وربما يكون تنوعاً في ثخانة الخطوط مثلاً . فيقول « هوجارت ، " إنما التنوع ينطوي على سمة التدرج ، وتلك التي نلاحظها في شكل الهرم " (١) .

فعمل « ديك » (٢) للفنان « فاروق ابراهيم » غني بما يحتويه من تنوع معتمداً الكتل والمساحات ذات الأشكال والاتجاهات المتنوعة ، تداخلت مع فراغات خارجية وداخلية أكدت الحركة وأظهرت الأحجام ، بالإضافة لثراء السطوح بالملمس ، وبالأشكال البارزة عليه مسببة ظلالاً وتدرجات لونية ، لعبت فيها الخطوط دوراً بما أضافته من إيقاع للشكل متخذة اتجاهات مختلفة ، شكل (٢٦٣) .

أما الفنان « عبد الحميد الدواخلي » فقد اعتمد في عمله « ثور » على تنوع الخامات المستخدمة وما تثيره للرائي من أحاسيس إتجاهها لإدراك العين خصائص كل منها ، مستخدماً قضباناً معدنية لتشكل قوائم الثور متداخلة مع خامات الطين المحروق ، محققة له فراغاً أحاط به ، زاد عليه الفراغ الداخلي في التكوين متناوياً مع كتل طولية فصلت بينها أدت إيقاعاً حرك الكتل بما أحدثته من ظلال وريط مع الخلفية ، كما نوع في اتجاه وحجم المساحات المؤلفة للعمل ، شكل (٢٦٤) .

● ثالثاً : الإتزان (Balance) :

الاتزان من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في تقييم العمل الفني ، والإحساس براحة نفسية حين النظر إليه ، لأن الاتزان هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة ، وهو أيضاً ذلك الإحساس الغريزي الذي نشأ في نفوسنا من طبيعة شكل الإنسان كحيوان معتدل قائم رأسياً بتوازن على أرضية أفقية ، والإتزان في النحت قد يتحقق من جهة دون الأخرى ، مسبباً خللاً في توازنه وثباته .

(١) محمد جلال حسن شحاته : القيم الجمالية في النحت الخزفي ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٦) .

وبما أن للخامات في النحت ثقل فعلي فهي مرتبطة بالإحساس المباشر إتجاهها من حيث توازن التكوين العام ونوعية هذه الخامات المجسمة ، إذا فاختيار الخامات يجب أن يناسب نوعية التشكيل في العمل النحتي ، حيث أنه يرتبط ارتباطاً كلياً بإثارة أحاسيس التوازن في هذا التكوين ، ويتحقق الترابط بين الفكر الإنشائي والإدراك البصري ، ولاشك أن هذه الأحاسيس إنبعثت أصلاً من الطبيعة ، فالشجرة تبقى متوازنة حين تتناسب ثخانة جذعها مع ما تحمله من فروع ، ولكنها تميل ويختل توازنها لو زاد ما يحمله أحد فروعها في أحد الجوانب عن الآخر . هذا وللإتزان أشكال :

أ - الإتزان المحوري : وهو يقوم على أساس محور الشكل ، عمودياً أو أفقياً وأما الاثنين معاً ، ويعتبر التماثل أبسط هيئة لهذا النوع من الإتزان فتظهر العناصر متماثلة على جوانب المحور كصورة أمام مرآة ، وهو أكثر أنواع الإتزان وضوحاً ، وبالتالي أكثرها افتقاراً للتنوع ، كما في عمل الفنان « محمود حمدي جبر » حيث شكل وجهاً بأسلوب تعبيرى بالغ فيه بنسب الوجه معتمداً التوازن المحوري بكتلة عمودية متطاولة لم يدخل إليها التنوع سوى بعض البروزات في الخط الخارجي للشكل الذي جاء مغلقاً بمسطحات طولية أكدت اتجاه الكتلة وتوازنها . شكل (٦٥) .

كذلك عمل الفنان « أحمد عبد الوهاب » حيث اعتمد التوازن المحوري والتماثل في الشكل مكوناً وجهاً بملامح أخناتونية مع بعض التحوير فيه متخذاً من مساحة العنق قاعدة تحقق المركزية والتوازن له . شكل (٦٦) .

ب - الإتزان الوهمي : وهو يعتمد على الإحساس بمركز الثقل دون المحاور أو النقط المركزية ، فليس له قوانين ثابتة إنما أحكام حسية للجاذبيات المختلفة التي يتضمنها المجال ، فهو أهم أنواع الإتزان في الأعمال النحتية وأكثرها صعوبة حيث تعطي قدراً كبيراً من الحرية في التنويع والتعبير تتطلب مزيداً من التحكم والسيطرة .

كما في عمل « ديك » ، (١) للفنان « فاروق ابراهيم » ، متخذاً فيه حركة وتصميماً يسبب الشد بين مراكز الثقل في اتجاهات متقابلة تشكل في مجملها ثقل العمل الذي تمركز على ثلاثة نقاط تربطها أقواس تشد إليها الكتل البارزة في الفراغ بقوى متساوية محققة التوازن ، فبالرغم أن مراكز الثقل تظهر خارج حدود القاعدة ، إنما ذلك الربط الذي أحدثه الفنان بين الكتل المختلفة الاتجاهات جعل منها كتلة واحدة بمركز ثقل فعلي واحد يتوسط التكوين . شكل (٤٦ ب)

جـ - الإلتزان الإشعاعي : ويعنى التحكم بالجاذبيات المتعارضة بالدوران حول نقطة مركزية ، والشكل في الإلتزان الإشعاعي دائماً يمثل حركة دائرية عكس الإلتزان المحوري .

وهذا ما حققه الفنان « منصور المنسي » بعمله شكل (٦٧) متخذاً من الأسطح المجوفة عنصراً شكلياً منه تكوينه بدورانها حول مركز واحد مغيرة اتجاهها أثناء الدوران ، مع المحافظة على حدودها الخارجية بخط دائري واحد ، ونجد الشكل يولد قوى دورانية استاتيكية توحى للرأي بحركة مستمرة متواصلة ، لعب البريق المعدني فيها دوراً هاماً لما سببه من إضاءة وتدرجات لونية على الأسطح المصقولة ليؤكد الإحساس بالدوران .

● رابعاً ، الحركة (Movement) :

الحركة هي فعل ينطوي على تغيير ، لذلك يقابله رد فعل ليس من الضروري أن يكون على هيئة حركة ملموسة ، فقد يكون رد الفعل داخلياً يثور على هيئة إحاسيس ، وتتزايد الأحاسيس بالحركة في التكوينات التي تسود فيها الخطوط المائلة أو الأشكال المثلثية أو الهرمية حيث تتعدد اتجاهاتها ، كذلك التنوع في المساحات والفراغات والتنغيم السطحي أيضاً ، وهذه الحركة استاتيكية وليست فعلية .

" إن الحركة في المجسمات والمسطحات تظهر في خطوطها الخارجية ..
كما تظهر في اتجاه محاورها الرئيسية ، فالكتلة الطويلة في وضعها الرأسي لها
حركة صعود ، ولنفس الهيئة في وضعها الأفقي حركة طولية ، أما الأسطح
الأسطوانية ، (سواء أكانت لمجسمات أم لمسطحات) ، فلها حركة مزدوجة ، وهي إما
أن تتجه نحونا وإما أن تبعد عنا " (١) .

كذلك استمرارية الخط تعبر عن الحركة أيضاً ، فالخط البسيط ينساب
معبراً عن حركة مختلفاً عن الخط المتعرج أو المنكسر ، فالخطوط الشديدة التعرج
منتظمة كانت أو غير منتظمة تثير إحاسيس حركية شديدة ، وهذا ما نراه في عمل
الفنان « حسن عبد الحميد » ، بما يثيره من حركة سببتها أشكاله وكتله المؤلفة
للعمل وما يتداخل معها من فراغات وتجاويف إتخذت جميعها حركة منحنية
ومتعرجة باتجاهات متنوعة ، وأكد الحركة الخط الخارجي للعمل بتفرجاته
وبروزاته ، ضمن تكوين متوازن إرتكز على قاعدة واسعة . شكل (٦٨) .

● خامساً : الإيقاع (Reythm) :

يعرف الإيقاع أنه تنظيم للفواصل بين وحدات العمل الفني ، وقد يكون
هذا التنظيم لفواصل بين الحجوم أو الألوان أو تنظيم لاتجاه عناصر التكوين في
التمثال ، ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات تعرف بالفترات " حيث الوحدة هي
العنصر الايجابي ، والفتره هي العنصر السلبي " فالإيقاع مؤلف من عنصرين
أساسيين هما الوحدة ، والفتره يتبادلان أحدهما بعد الآخر على دفعات تكرر كثيراً أو
قليلاً ، وبدونهما لا يمكن أن نتخيل إيقاعاً سواء كنا بصدد فنون فراغية كالنحت أم
بصدد أي فنون أخرى كالتصوير أو الموسيقى أو غيرها ، والإيقاع مهما كان شكله في
العمل الفني لابد أن يقع في المراتب التالية :

(١) روبرت چيلام سكوت : أسس التصميم ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٦٣ .

أ - إيقاع رتيب : تتشابه فيه كل من الوحدات والفترات تشابهاً تاماً من جميع الأوجه شكلاً وحجماً وموقعاً ، وهذا ما نراه في عمل الفنانة « ليلي حسن سليمان » ، حيث اعتمدت في تشكيلها على كتل متشابهة ومتساوية حجماً وحركة ولوناً أيضاً تفصل بينها فراغات متساوية محدثة إيقاعاً رتيباً أكدته الظلال المتشابهة الملقاة على الكتل مما أظهر الحركة الداخلية المتكررة ضمنها . شكل (٦٩) .

ب - إيقاع غير رتيب : تختلف فيه الوحدات عن الفترات شكلاً أو حجماً أو لوناً . كما في عمل الفنان « محمد حسام الدين » ، شكل (٧٠) ، حيث جاء تكوينه معتمداً كتلاً متنوعة الأحجام والأشكال تراكبت فوق بعضها بتوازن محوري تخللتها فراغات مختلفة شكلاً وحجماً واتجاهاً محدثة إيقاعاً غير رتيب ، لعب التشكيل ضمن الكتل دوراً فيه بما أحدثه من ظلال وأشكال هندسية حركت سطوحها الصريحة .

ج - إيقاع حر : وفيه يختلف شكل الوحدات عن بعضها اختلافاً تاماً ، كما تختلف فيه الفترات عن بعضها اختلافاً تاماً أيضاً ، ويقع هذا الإيقاع في مرتبتين :

■ إيقاع حر : يحكمه إدراك عقلي ثقافي فني واسع ، بحيث تكون كل من الوحدات والفترات مرتبة بشكل مقبول ، وإلى هذه المرتبة تنتمي الكثير من الأعمال الفنية التي ينتجها ذوو الثقافة الفنية العالية .

■ إيقاع حر عشوائي : وفيه يكون ترتيب كل من الفترات أو الوحدات ترتيباً عشوائياً دون رابطة أو دراسة .

د - إيقاع متناقص : يكون حجم الوحدات متناقص تناقصاً تدريجياً ، مع ثبات حجم الفترات ، أو تناقص حجم الفترات تناقصاً تدريجياً مع ثبات الوحدات أو تناقص حجم كل من الفترات والوحدات تناقصاً تدريجياً معاً ، فعندئذ يعبر عن هذا الإيقاع بأنه متناقص .

هـ - إيقاع متزايد : إذا تزايد حجم الوحدات تزايداً تدريجياً مع ثبات حجم الفترات ، أو تزايد حجم الفترات تزايداً تدريجياً مع ثبات حجم الوحدات ، إما يتزايد حجم كل منهما تدريجياً معاً ، فعندئذ يعتبر هذا الإيقاع متزايداً .

ولو نظرنا إلى تعريف كل من نوعي الإيقاع السابقين وهما « المتزايد ، و « المتناقص ، لوجدنا أن أيّاً منهما قد يكون مرة إيقاعاً متزايداً وأخرى متناقصاً ، ويتوقف هذا الأمر أو ذلك على الجانب الذي ينظر منه الرائي ، فلو بدء النظر من جهة الوحدات الصغيرة فإنه سوف يجد الإيقاع متزايداً ، ولو نظر من الجانب الآخر حيث الوحدات الكبيرة فسوف يعتبره إيقاعاً متناقصاً .

ومن النادر أن نجد في العمل الفني إيقاعاً من نوع واحد فقط ، فغالباً يشمل إيقاعات متعددة ، وهذا من شأنه أن يكسب العمل تنوعاً وتجديداً يحد من الملل نتيجة الرتابة في الإيقاع .

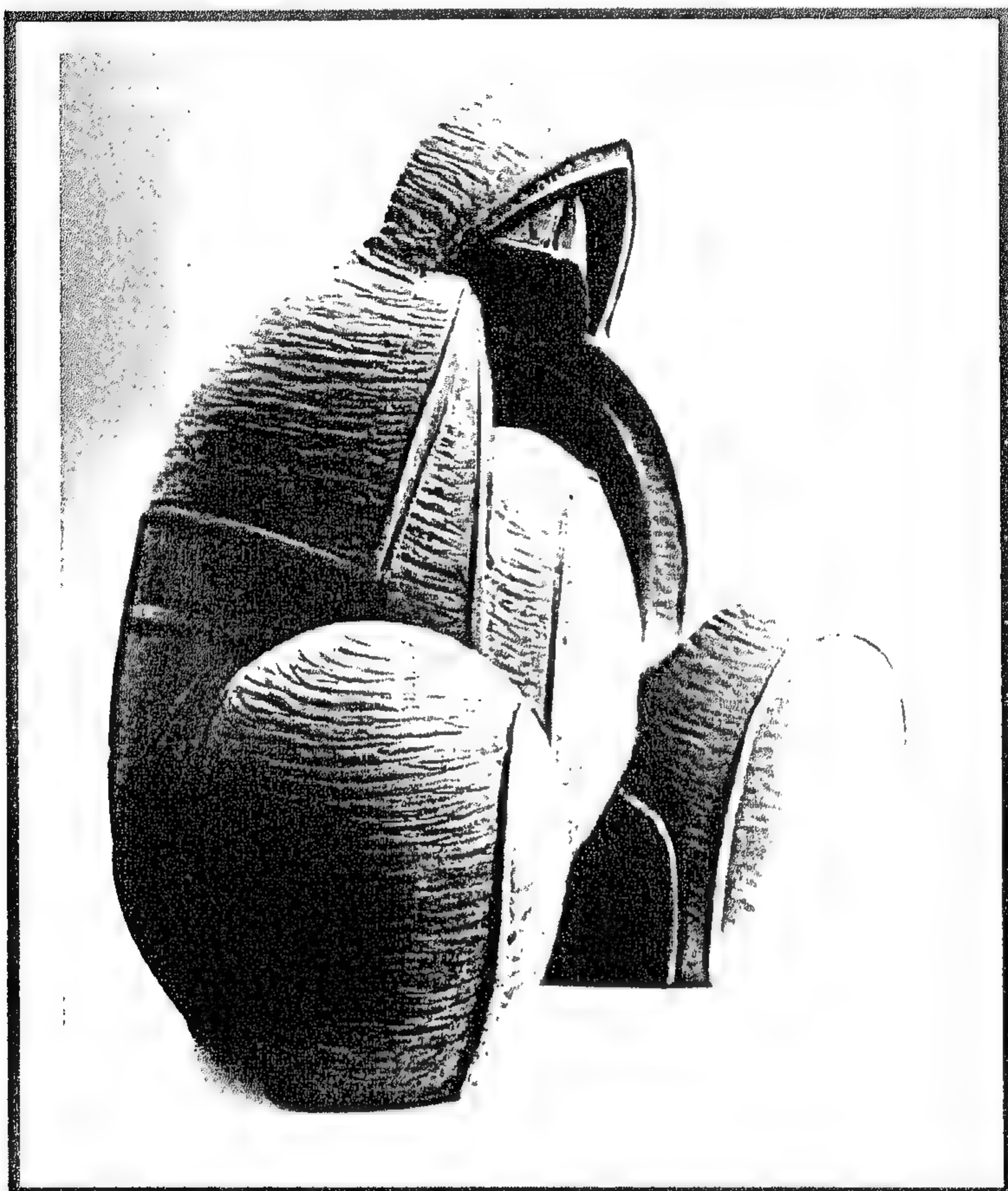
" كما أنه في اجتماع نوعين أو أكثر من درجات الإيقاع من شأنه تأكيد وحدة العمل الفني بشرط سيادة أحد الإيقاعات على الآخر " (١) .

(١) عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٩٥ - ٩٨ بتصرف .

كما في عمل الفنان « فاروق ابراهيم » ، حيث استخدم ايقاعات مختلفة من الهادئ الذي سيطر على جزء كبير من العمل بسطوحه الواسعة ، تداخل معها بعض الخطوط والفراغات بكتلة الأرجل محركة لها ، قابلهما إيقاع رتيب على كتلة الصدر سببته أشكال هندسية صغيرة تلتها خطوط وفراغات متنوعة الإتجاهات فصلت بينها مسافات مختلفة ، ضمن وحدة الشكل الذي لعب الفراغ دوراً فيه مع عنصر الضوء بما أوجده من تدرجات ظليلة أظهرت أسلوب الفنان التعبيري ومفهومه الخاص ، شكل (٧١) .

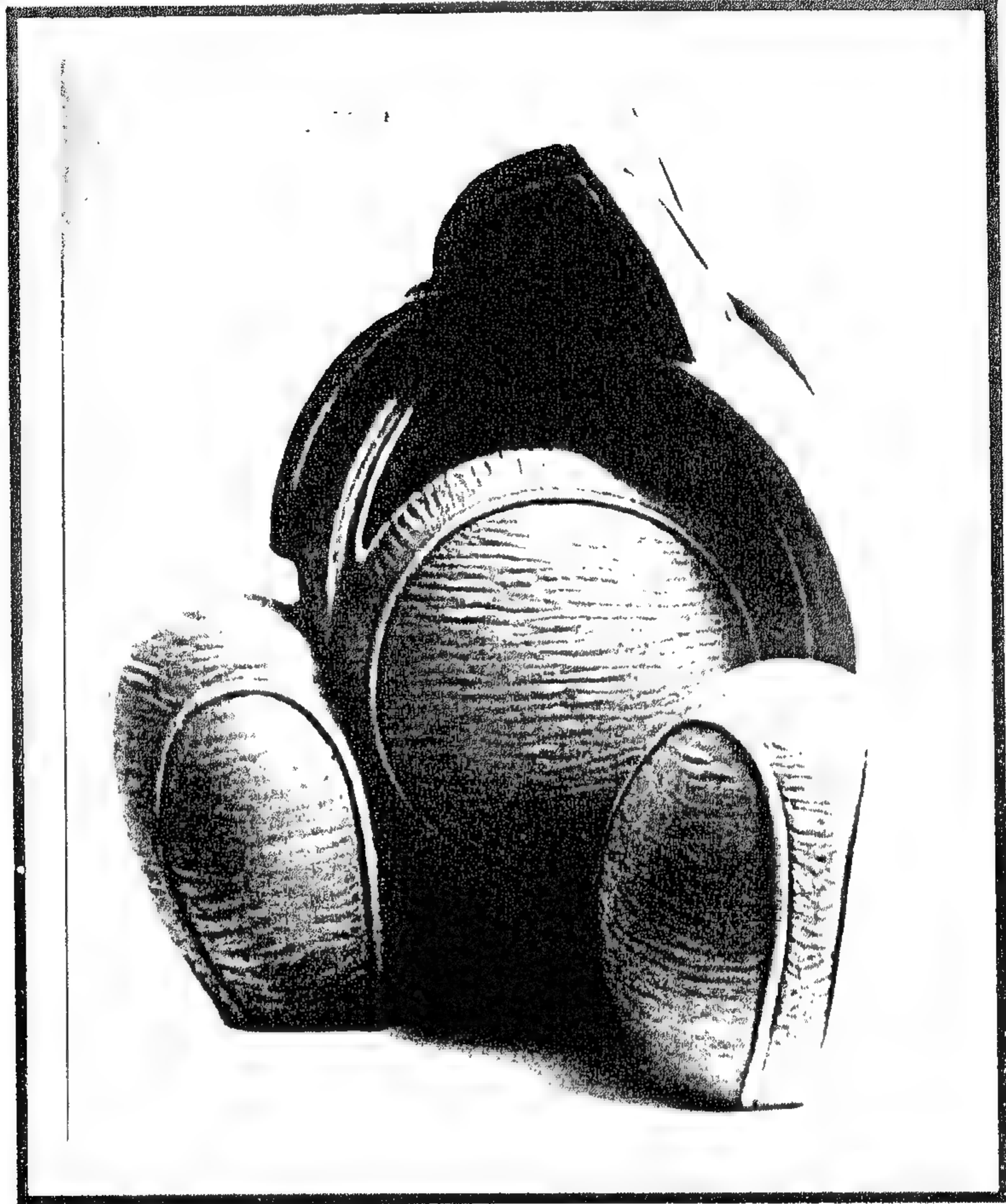


الصور الخاصة بالفصل الأول



شكل (٤٥ آ)

عمل « تكوين إنساني » (١) للفنان « فاروق إبراهيم »

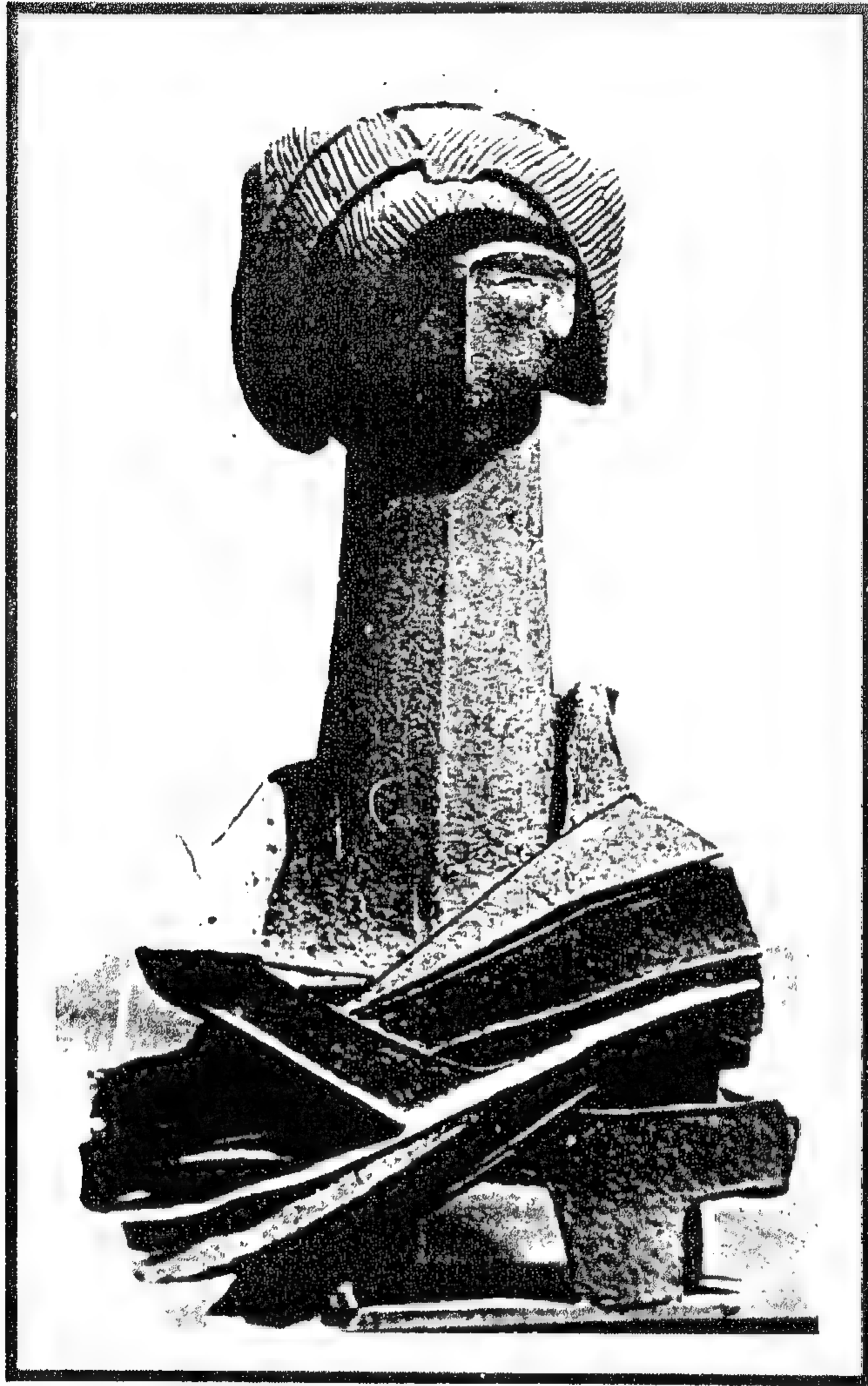


شكل (٤٥ ب)

واجهة أمامية لعمل « تكوين إنساني » (١)
للفنان « فاروق إبراهيم »



شكل (٤٦ آ)
عمل «ديك» (١) للفتان «فاروق إبراهيم»

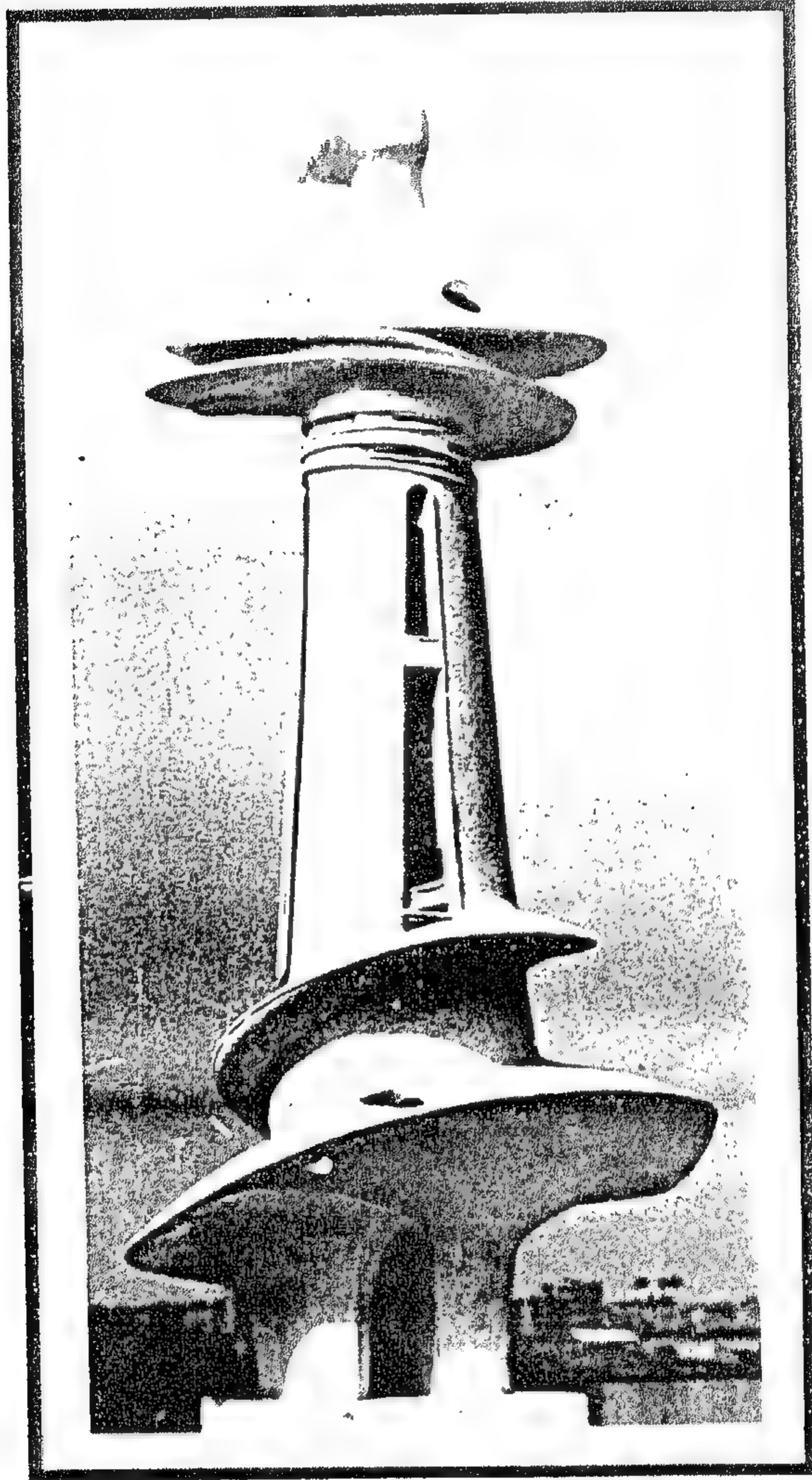


شكل (٤٧)

عمل « تركيب عضوي » للفنان « فاروق إبراهيم »

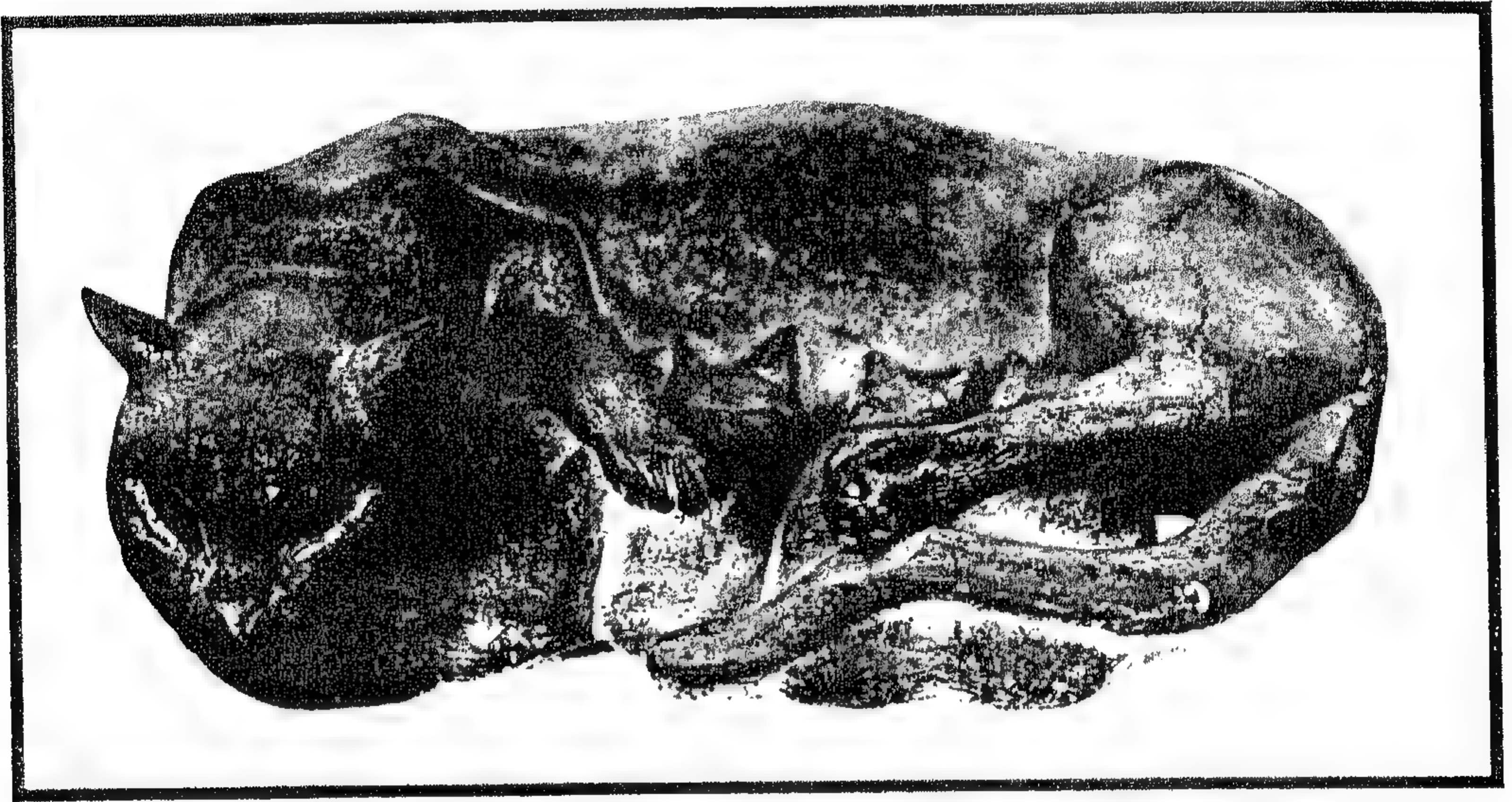


شكل (٤٨)
عمل « رأس » للضنان « فاروق إبراهيم »

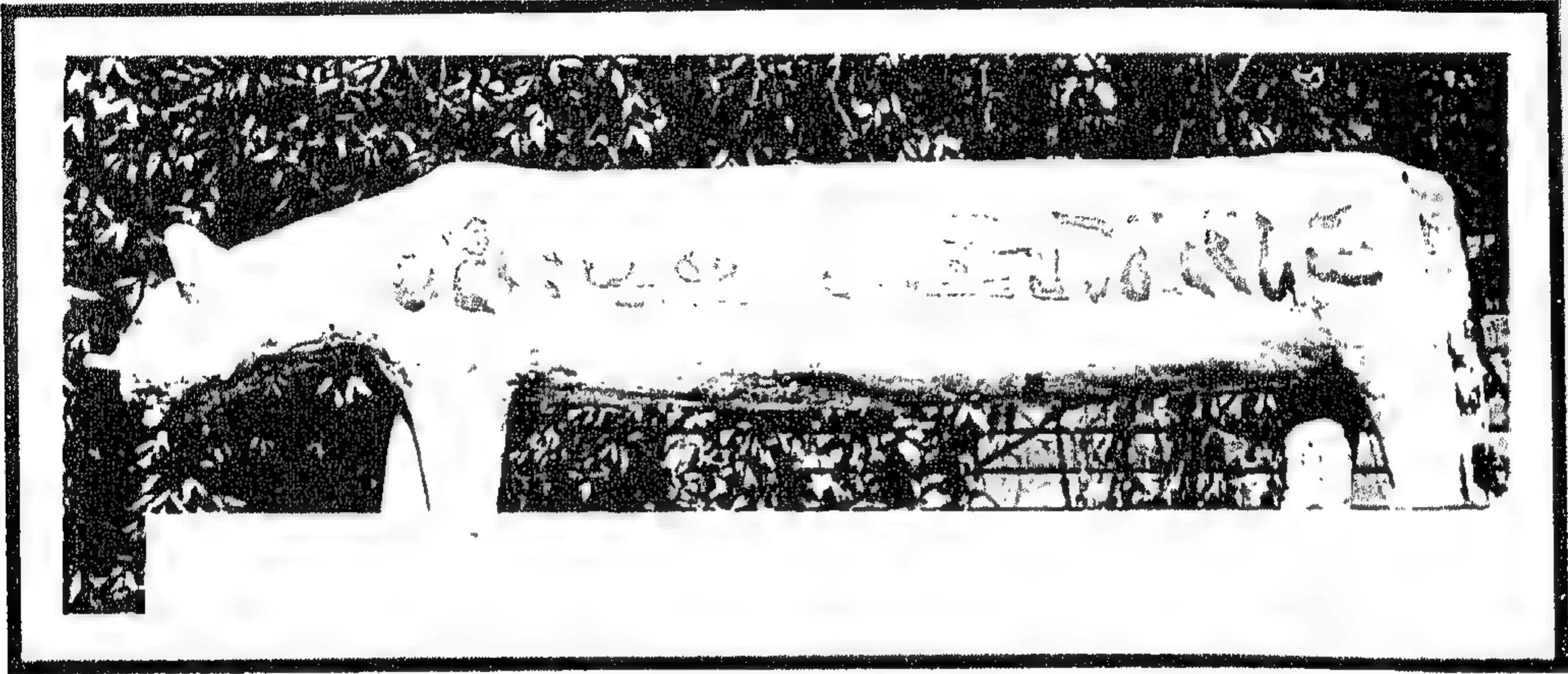


شكل (٤٩)

عمل « بناء حركي » للفنان « فاروق إبراهيم »



شكل (٥٠)
عمل « أمومة » للفنان « جمال السجيني »
« متحف الفن الحديث » القاهرة

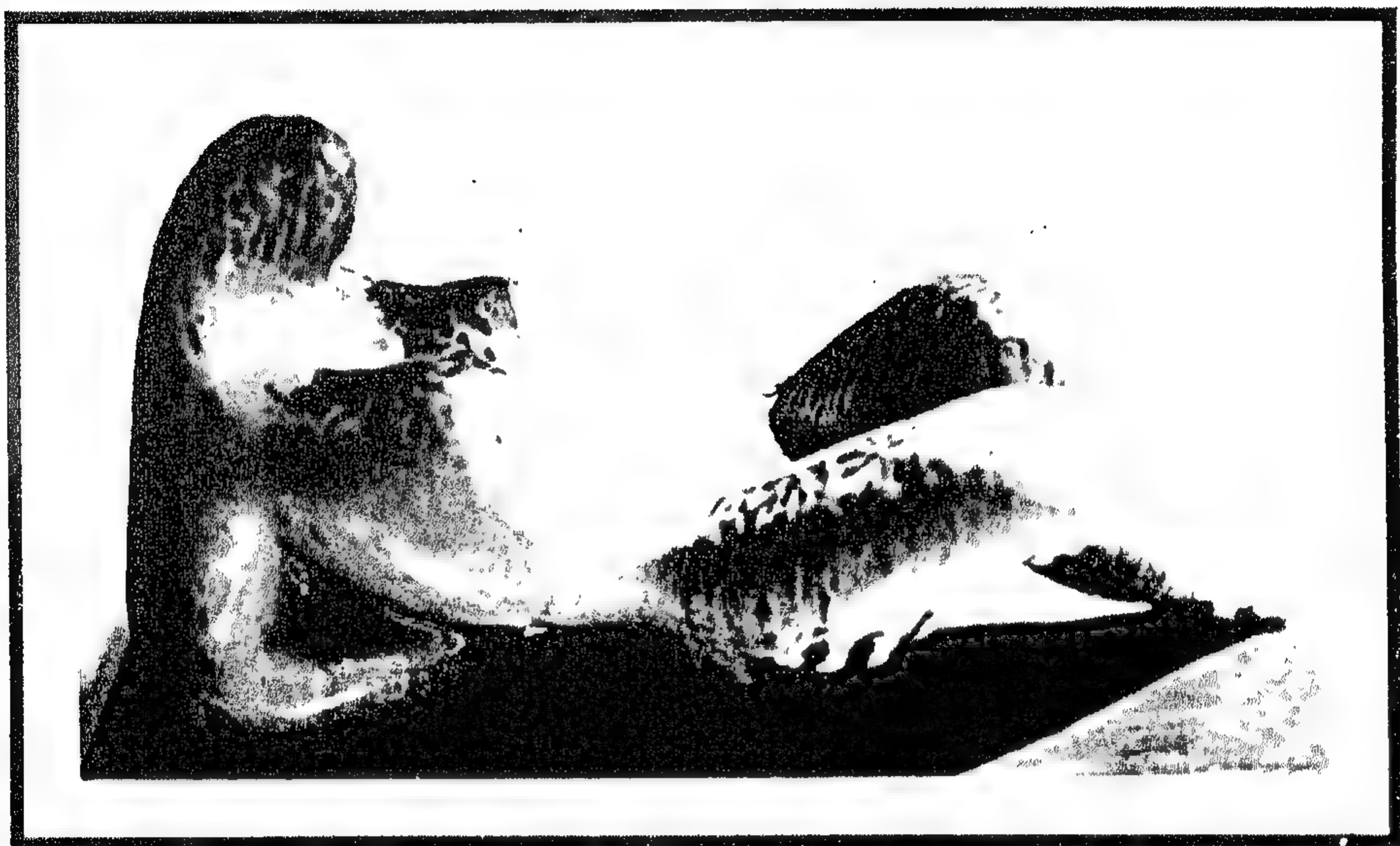


شكل (٥١)

عمل « قطعة » للفنان « عبد المنعم محمد الحيوان »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٥٢)
عمل « بورترية » للفنان « عاصم الباشا »

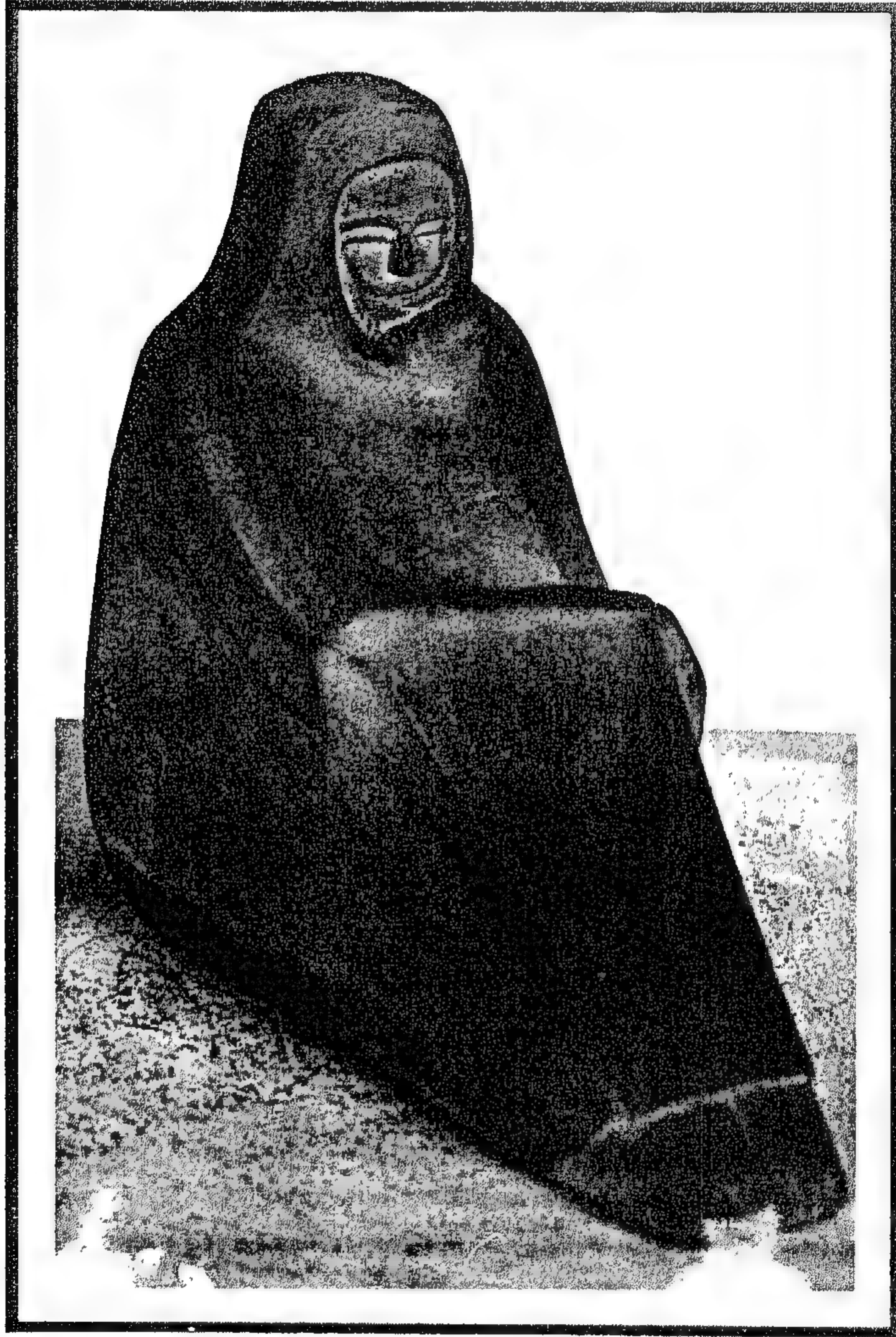


شكل (٥٣)
عمل « امرأة مستلقية » للفنان « محمود شاهين »



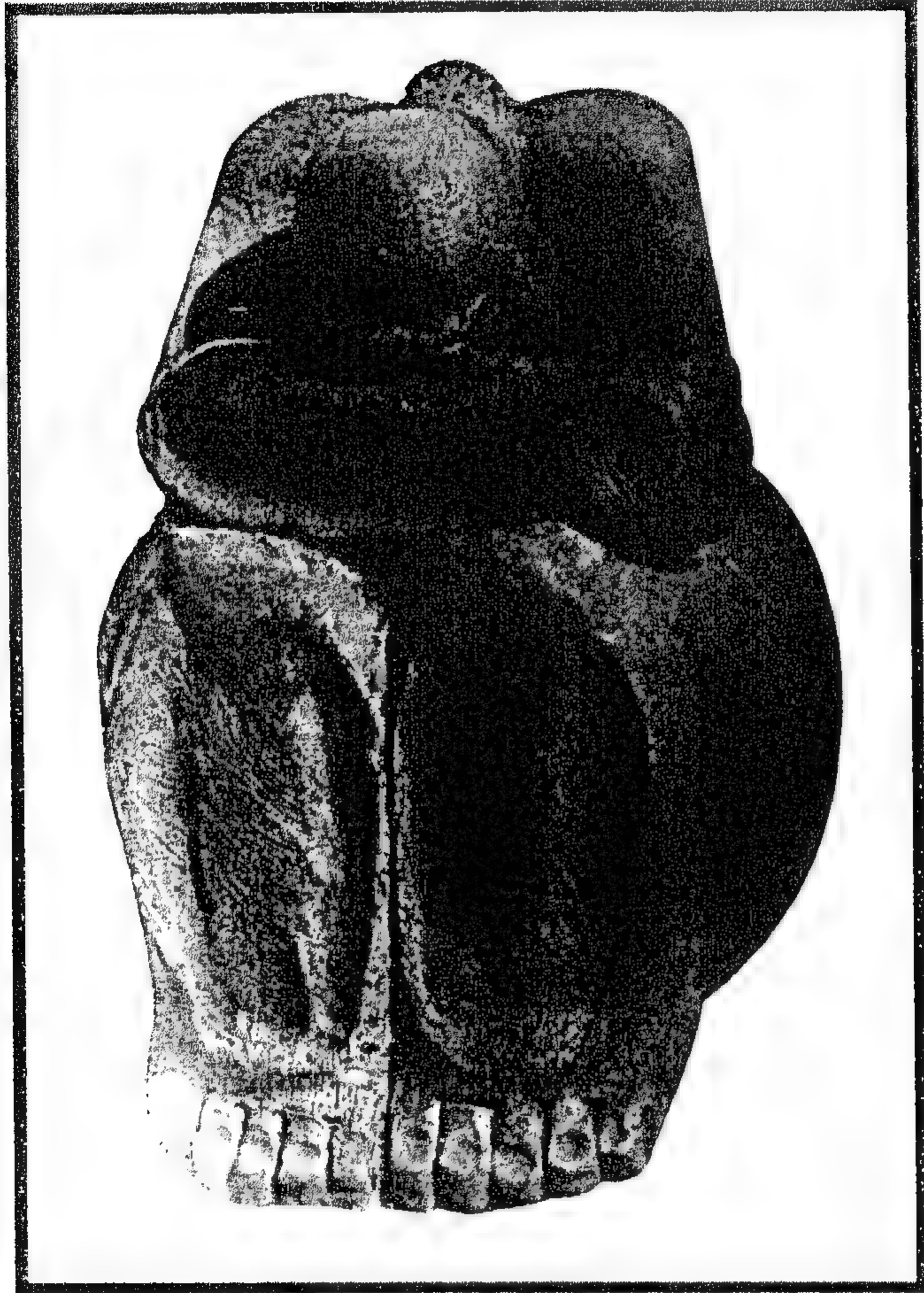
شكل (٥٤)

عمل « أم الشهيد » (١) للفنان « عبد السلام قطرميز »
« متحف دمر - دمشق »

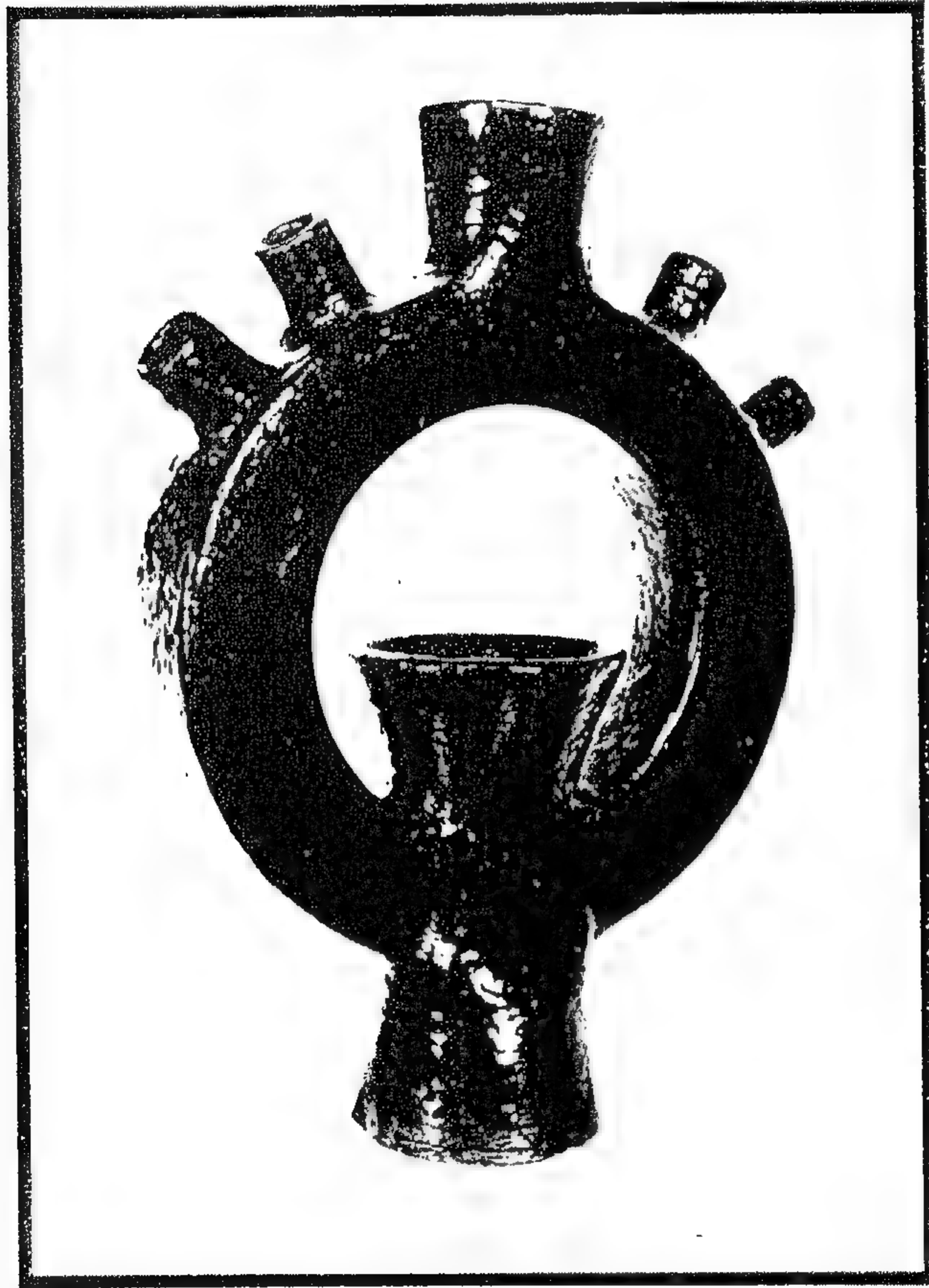


شكل (٥٥)

عمل « تأمل » للفنان « نبيل درويش »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٥٦)
عمل « تكوين » للفنان « محمد جلال »

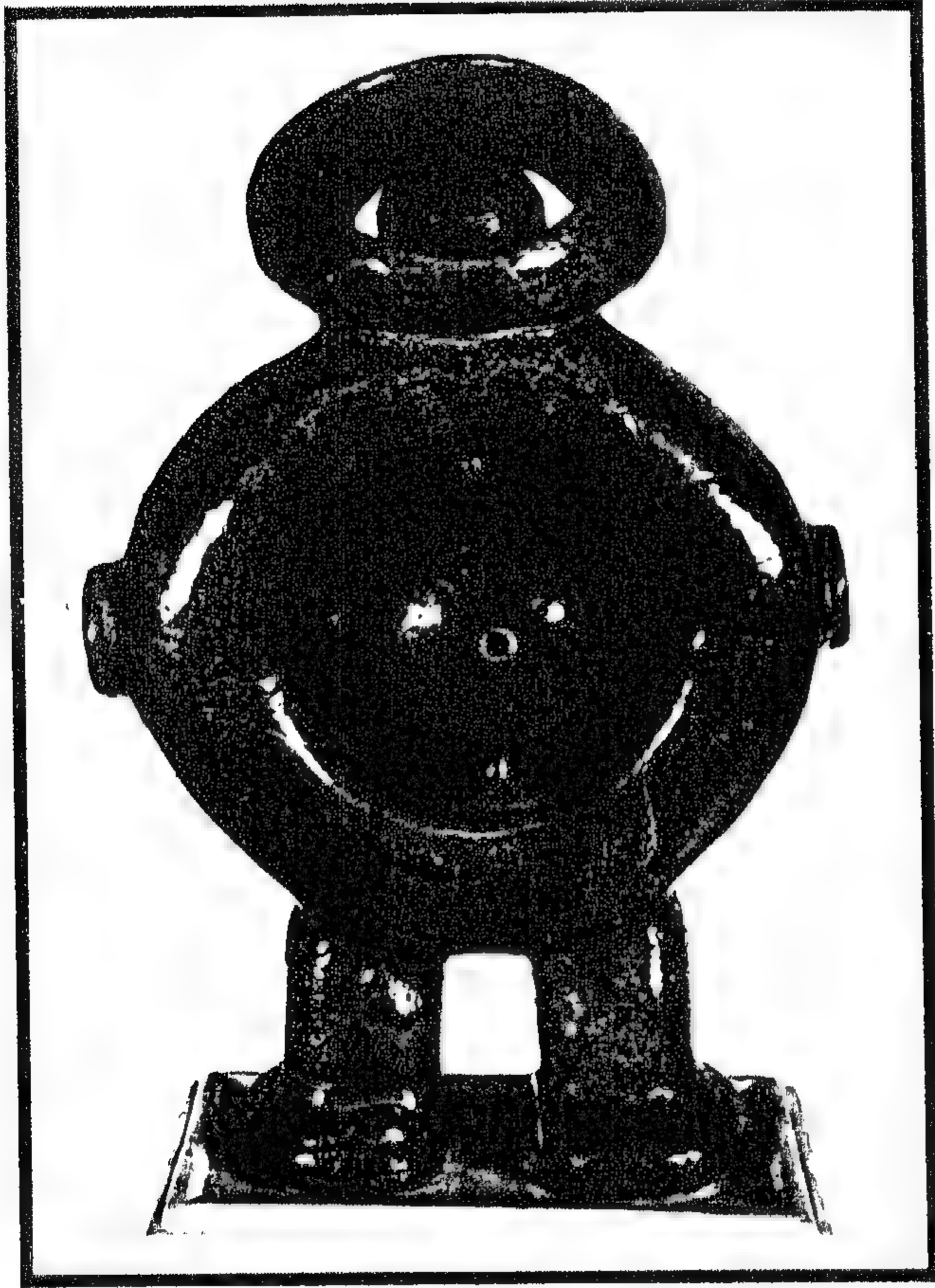


شكل (٥٧)

عمل « تكوين فراغي » للفنان « جمال الدين حنفي »
« متحف الفن الحديث » القاهرة

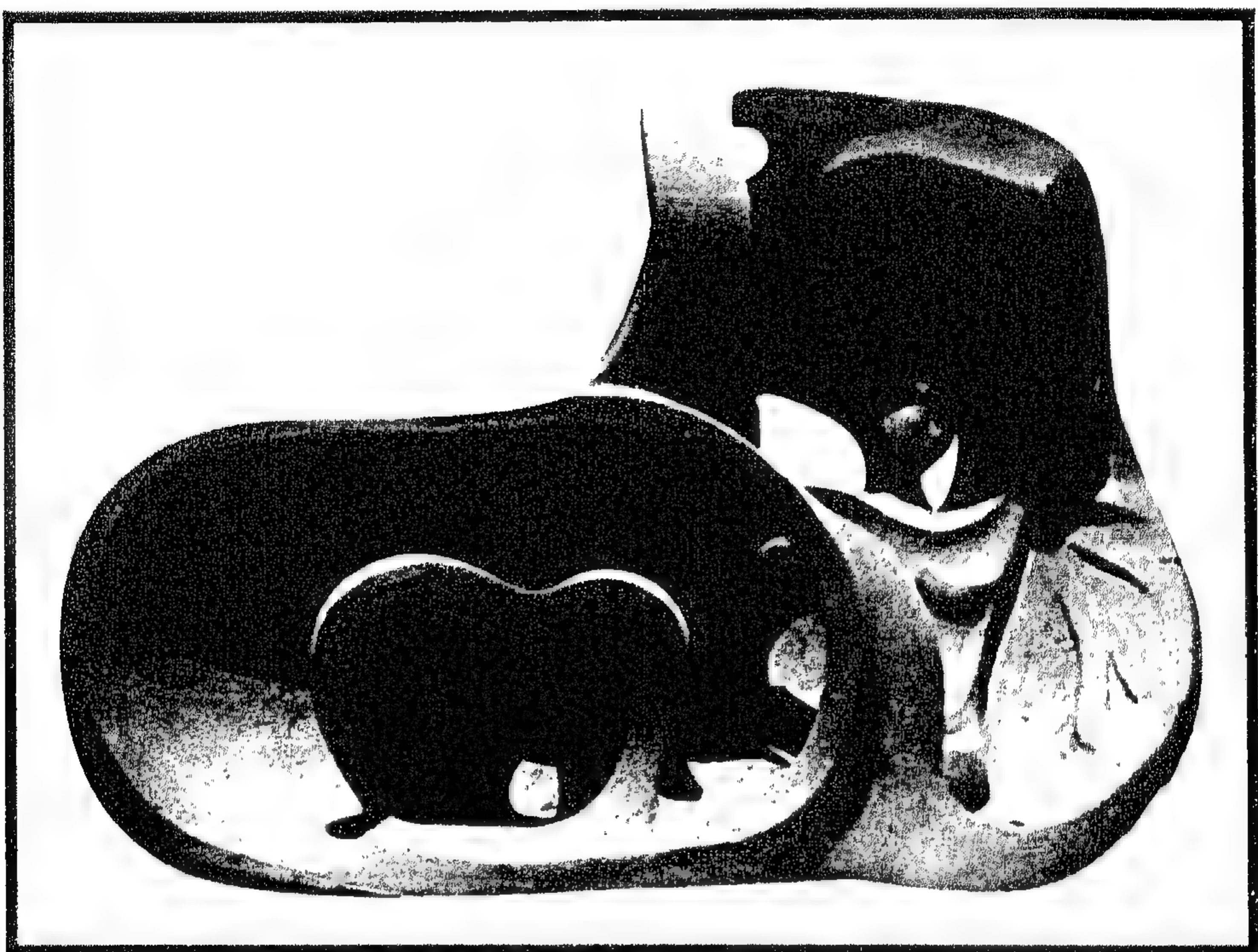


شكل (٥٨)
عمل « تكوين » للفنان « محروس أبو بكر »



شكل (٥٩)

عمل « الفضاء » للفنان « عبد العزيز عطا »
« متحف الفن الحديث » القاهرة

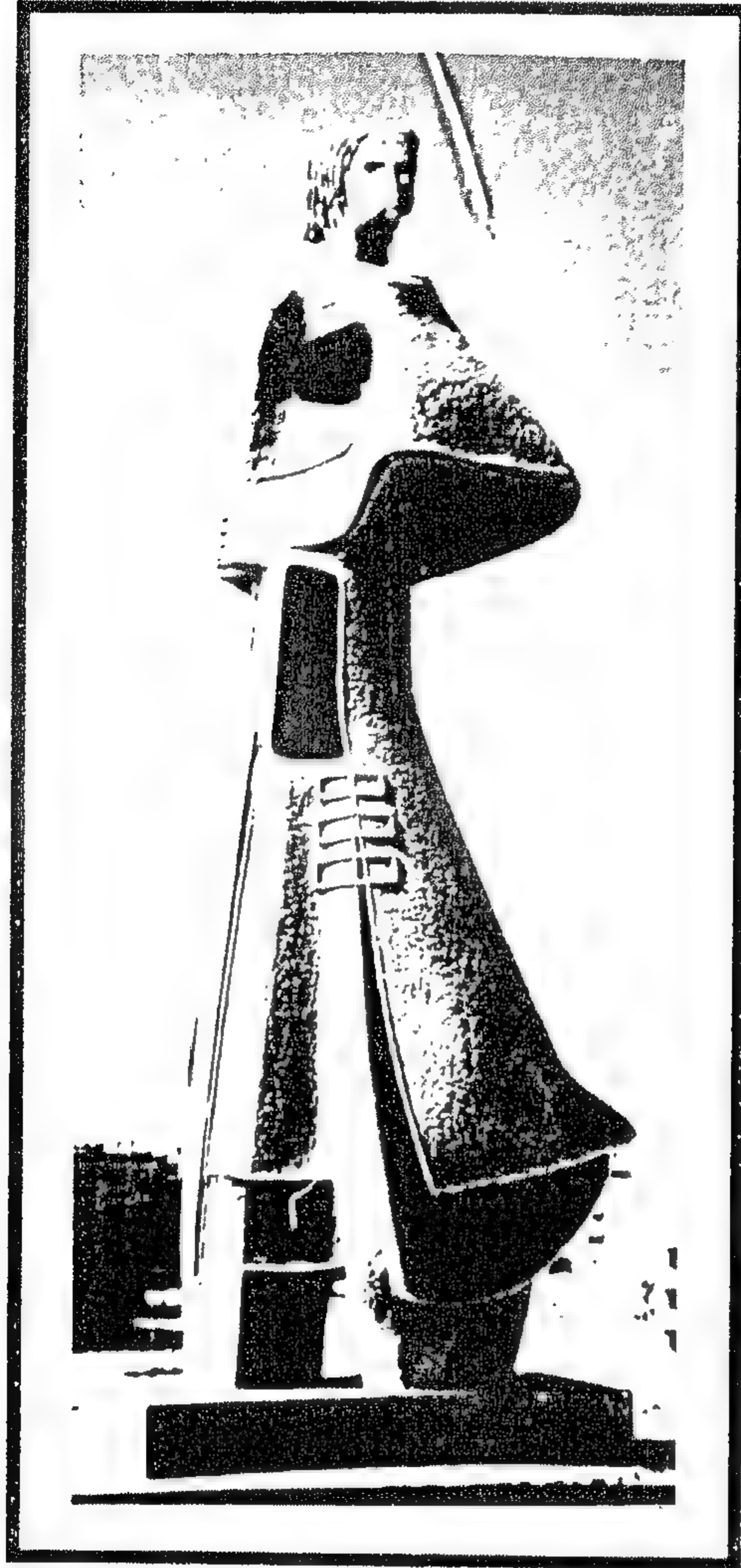


شكل (٦٠)

عمل « تكوين » للفنان « وجيهه عبده عبد الغني »



شكل (٦١)
عمل « امرأة وامرأة »
للفنان « محمد حسام الدين »

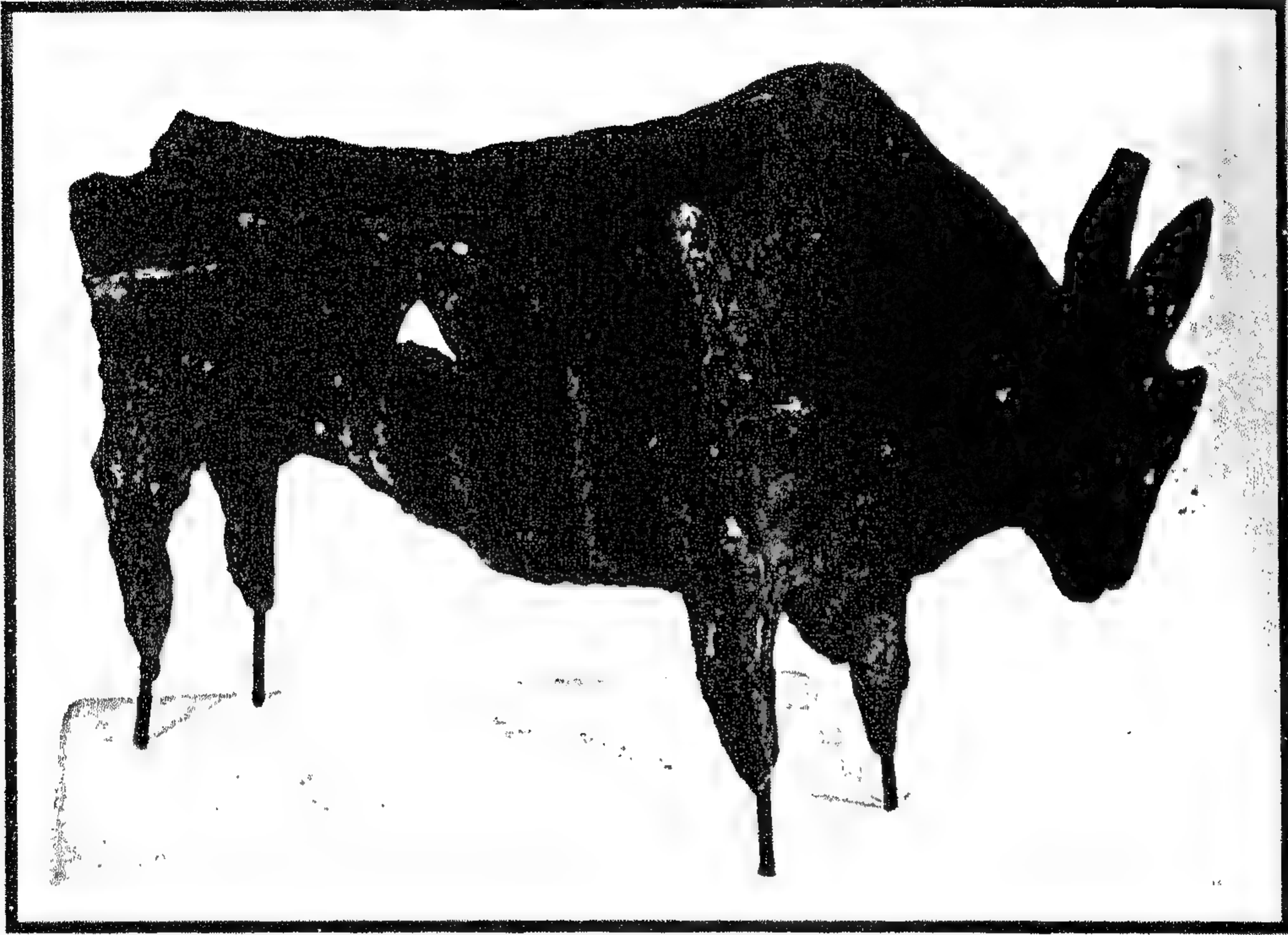


شكل (٦٢)

عمل « بناء إنساني »
للمنان « فاروق إبراهيم »



شكل (٦٣ آ)
عمل « ديك » (٢) للفنان « فاروق إبراهيم »



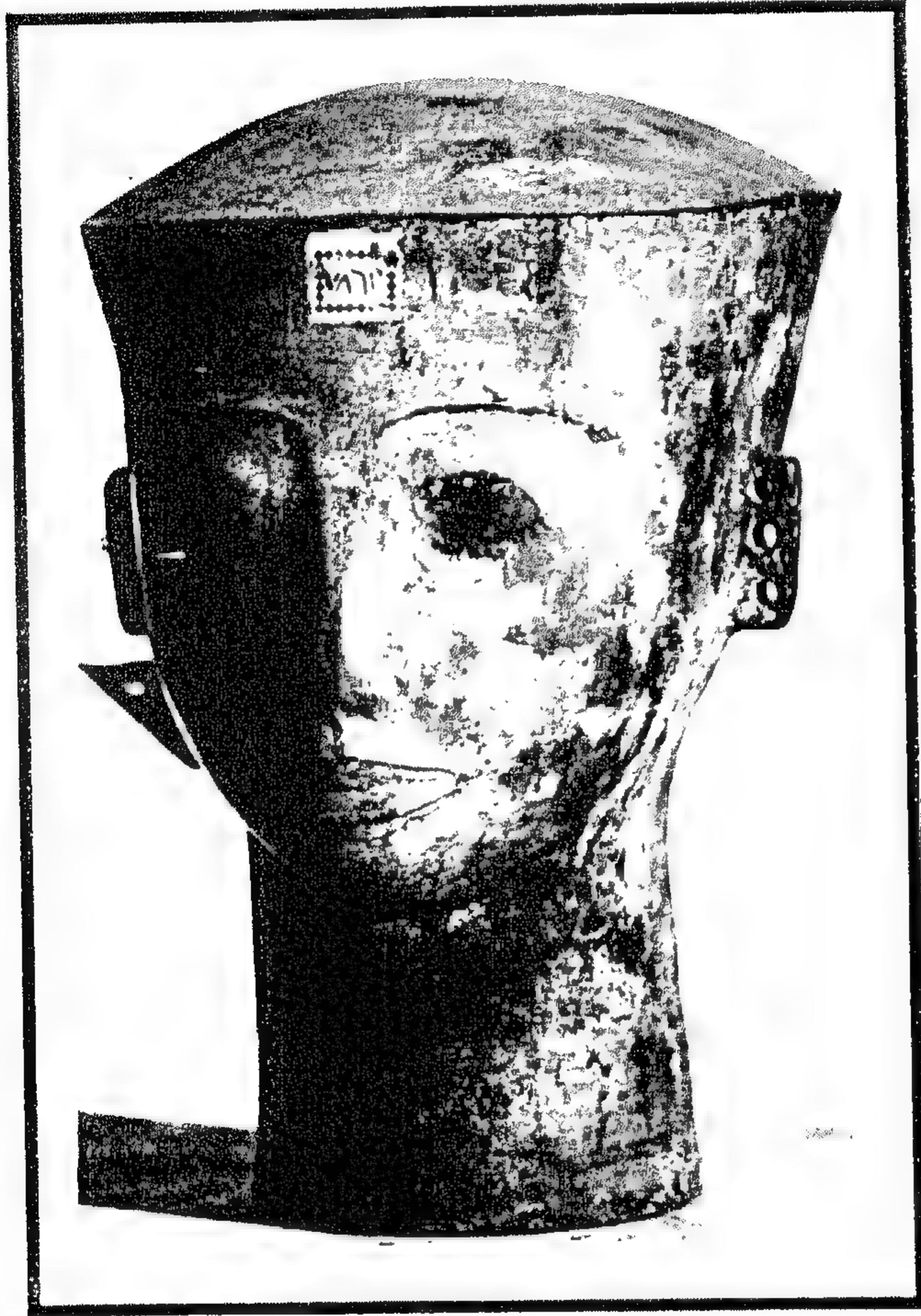
شكل (٦٤)

عمل « ثور » للفنان « عبد الحميد الدواخلي »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



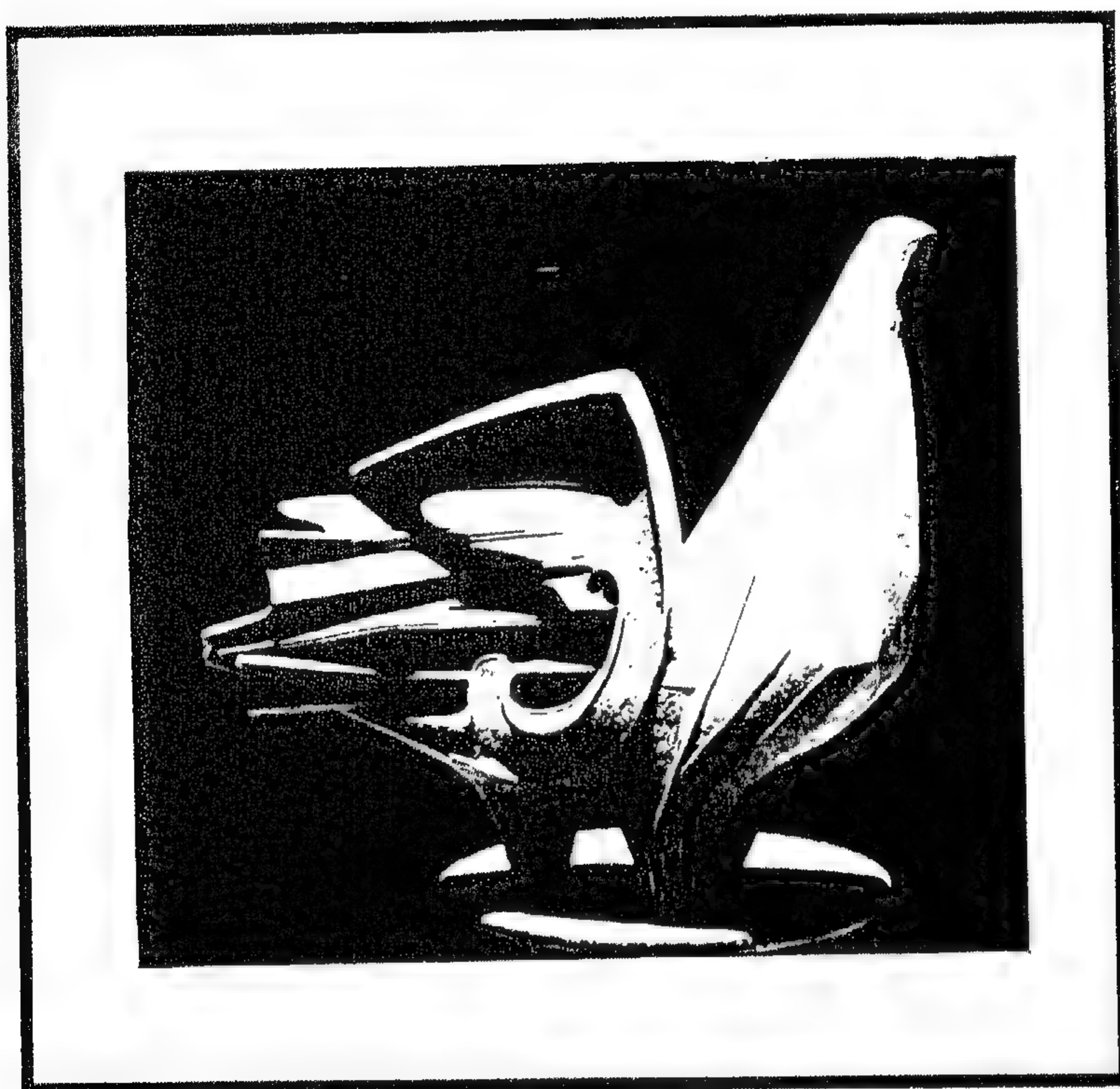
شكل (٦٥)

عمل « بورتريه »
 للفنان « محمود حمدي جبر »
 « متحف الفن الحديث » القاهرة



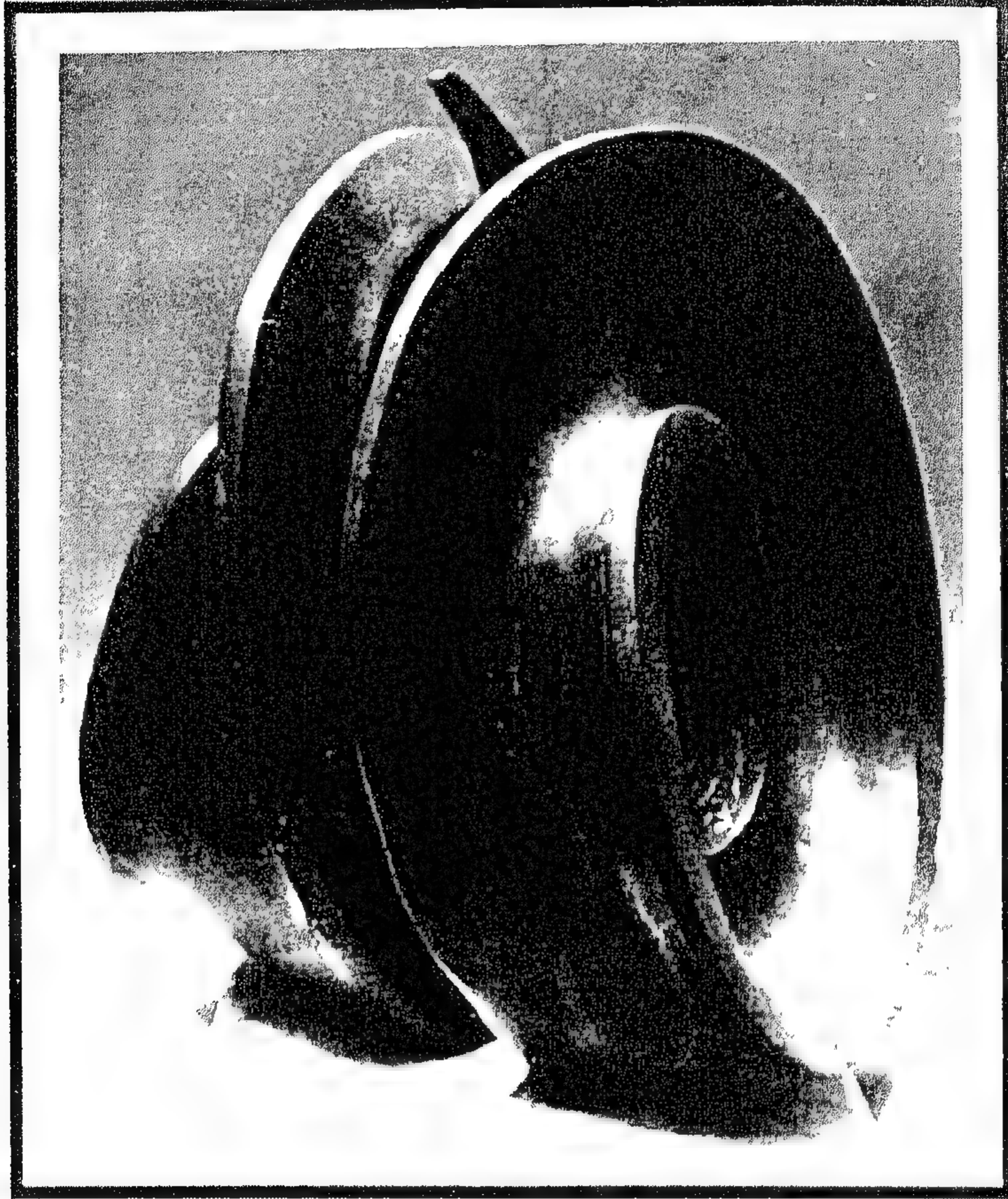
شكل (٦٦)

عمل « بورترية » للفنان « أحمد عبد الوهاب »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٤٦ ب)

عمل « ديك » (١) للفنان « فاروق إبراهيم »
« متحف الفن الحديث » القاهرة

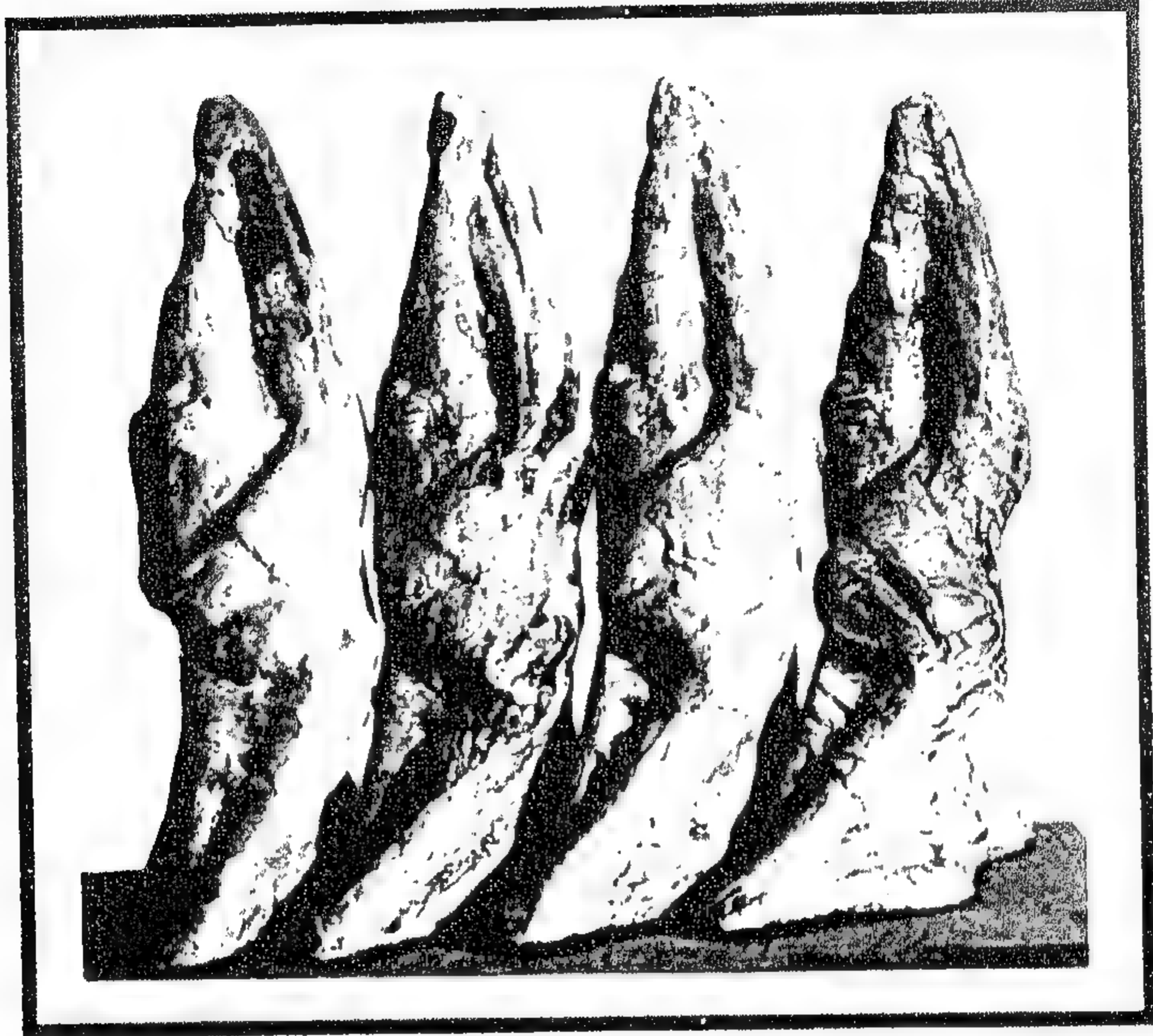


شكل (٦٧)
عمل « تكوين » للفنان « منصور المنسي »



شكل (٦٨)

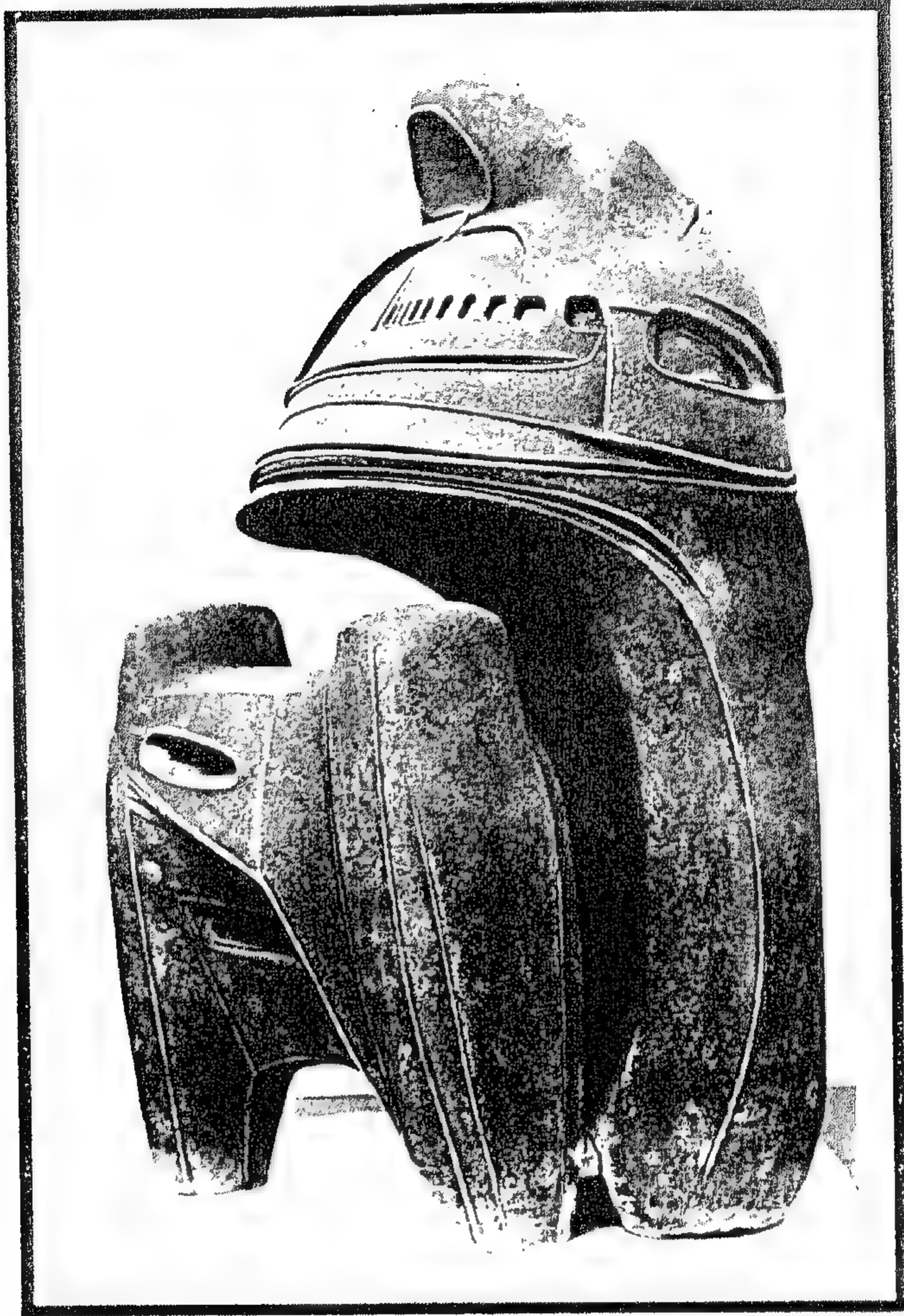
عمل « تكوين » للفنان « حسن عبد الحميد »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٦٩)
عمل « تكويسن » للفنانة « ليلى حسن سليمان »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٧٠)
عمل « تكوين » للفنان « محمد حسام الدين »



شكل (٧١)

عمل « بناء إنساني » للفنان « فاروق إبراهيم »

الفصل الثاني

دور اللون واللمس في قيم النحت الخزفي التشكيلية

● مقدمة :

عرف الخزف منذ بداياته الأولى بعلاقته الوطيدة بعنصر اللون ، الذى يعتبر جزءاً لا يتجزأ من العمل الخزفي ، لما يضيف عليه من القيم الجمالية والتعبيرية تبعاً لتلك الألوان وخواصها .

وهذا ما سوف يتناوله البحث في هذا الفصل لمعرفة القيم الجمالية والتشكيلية للألوان بعد التعرف على مفهوم اللون ووظائفه وخصائصه وتأثيره النفسي على الإنسان أيضاً ، هذا إضافة لدور اللمس في إظهار القيم الجمالية ، كذلك علاقته بالألوان والإضاءة .

● اللون (Colour) :

يحتل اللون مكانة متميزة بين عناصر التشكيل الفني ، نظراً لقيمته الخاصة في التشكيل ، وكذلك يعد واحداً من أكثر العناصر التعبيرية تأثيراً في مشاعر واحاسيس الفرد مباشرة ، حيث تجذبه رغبته باتجاه الألوان بسهولة

ليتعامل ويتفاعل معها ، خاصة اتجاه العلاقات ذات الايقاعات اللونية المنسقة والمرضية جمالياً .

ويتميز اللون بكونه واحد من العناصر الفنية أنه يتعامل مع حقائق علمية ومفاهيم ومبادئ أساسية من السهل تنظيمها في علاقات ، وهذا يتم من خلال دراسة اللون وفهم الخصائص المميزة له ومتغيراته المتباينة ، وأيضاً التعرف على وظائف اللون التشكيلية والنفسية التي تضيف على العمل قيمته الفنية والجمالية .

" إن اللون هو عنصر من عناصر تركيب العمل الفني الكامل ، فالخط يعطينا الوضوح والإيقاع الديناميكي ، وربما قد يوحي لنا بالكتلة ، ويضاف اللون إلى تلك العناصر وأبسط تفسير لوظيفته أنه يؤكد الكتلة في العمل الفني " (١) .

كما أن اللون يعرف على أنه فكرة سيكولوجية شاملة لكل الظواهر الطبيعية والتي تتميز بالإحساس باللون أو إدراكه .

فعند النظر إلى عنصر من عناصر الطبيعة أول ما يسترعى انتباهنا هو لون العنصر ، فاللون أيضاً هو خاصية طبيعية من خصائص الأشياء سواء طبيعية أو صناعية ، " واللون إنما هو إحساس ينتج في المخ استجابة للضوء الذي تستقبله شبكية العين " ، وعليه فبدلاً من أن نقول " ذلك الضوء أحمر ، نكون أكثر دقة عندما نقول أن اللون الذي يحدثه ذلك الضوء أحمر .

(١) صفاء عبد الرؤوف محمد : العلاقة المتبادلة للضوء واللون الواحد في الخزف ذو درجات الحرارة العالية ، رسالة دكتوراه ، غير منشورة ، (كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٩) ، ص ٢٣ .

● مفهوم اللون :

هو الإستجابة البصرية لشعاع الضوء المنعكس من سطح ما نتيجة خصائص هذا السطح وتحليله للضوء ، وللون الدور الأساسي والمباشر في اظهار العلاقات وتكوين الهيئات وتأكيدھا من خلال تبايناته المتعددة .

ويعرف « هربرت ريد » اللون " بأنه الخاصية الخارجية لجميع الأشكال " (١) وأهمية اللون لا تقل عن اهتمامنا بالشكل ، ولا تنفصل عنه ، فالألوان لا يمكن رؤيتها بدون الشكل ، كما أن الشكل الواحد تتأثر فاعليته الإدراكية باختلاف الطبيعة اللونية له .

● وظائف اللون :

اللون هو العنصر المرئي الذي يستخدمه الفنان كأحد العناصر الأساسية في تكوينه ، فهو بالنسبة للفنان التشكيلي مجموعة علاقات تحمل تعابير ورموز تعبر عن أفكاره ، فهو رصيد الفنان يستعين به عند الضرورة لينطلق من خلاله في تعابير مختلفة .

ويمكن حصر وظائف اللون في خمسة وظائف :

١- إيقاظ المشاعر وتحريك العواطف : للألوان قدرة على نقل عواطف واحاسيس الفنان ، من خلال وضعه لها في نوع من الحوار بين مساحات لونية متجاورة أو متباينة ما بين الساخن والبارد وما بين اللون ومتممه ليصل بذلك إلى نوع من الحيوية تثير في نفس المتلقي إحساساً دافئاً محركاً للمشاعر .

(١) هربرت ريد : تعريف الفن ، ترجمة مصطفى الأرنؤطى ، (القاهرة ، دار النهضة المصرية ، ١٩٦٢) ، ص ١٤٥ .

٢- جذب الانتباه : أيضاً اللون وسيلة الفنان لجذب الإنتباه من خلال إختياره للألوان وأسلوب توزيعها ، وتحديد قيمتها ودرجة نصوعها ، فهو يلجأ إلى توليفة لونية تخلق نوعاً من النبضات والومضات التي تصل إلى وجدان المتلقي ، ليحدث التآلف بينه وبين العمل الفني ، فتنشأ الصلة العميقة ويحدث التجاذب الذي يهدف إليه الفنان (١) .

٣- إبراز الحجم والمسافة : للون وظيفة أخرى تتميز بجعله للأشياء تبدو وكأنها أكبر من حجمها الطبيعي ، أو ليضفي عليها صفة درامية أكثر ، كما أنه يساعد الفنان على خلق تشكيل فني مقنع يزيد من إحساس المتلقي بكيان الشكل وبأبعاده الثلاثية .

فالألوان الساخنة والقيم اللونية العالية والنصوع القوي ، وجميعها تزيد من الحجم الظاهري للأشياء . (وسوف يتناول البحث هذا الموضوع لاحقاً) .

٤- تأكيد الحدود الخارجية : للألوان الباردة إمكانية إظهار الحدود الخارجية للعمل الفني وتأكيداها بعكس الألوان الحارة .

٥- خلق الإيحاء بالحركة : تحقق الدرجات اللونية الواحدة في العمل الفني الإيقاع الهادئ ، بينما الألوان المتباينة تحقق الإيقاع السريع .

فمثلاً عند استخدام اللون الأحمر بجانب الأخضر ، فإن اللون الأحمر بخاصيته المميزة وهي الإندفاع نحو العين (بسبب طول موجته) سوف يكون أول ما وصل إلى العين ، وبذلك يوحى بقرب مسافته إليها ، كذلك بسبب التراجع الظاهري للون الأخضر فإنه يوحى بكبر المسافة بينه وبين العين .

(١) شكرى عبد الوهاب : الإضاءة المسرحية ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥) ، ص ١١٢ بتصرف .

وهنا يأتي دور العين في تصحيح المسافات ، وكذلك الأسطح فتكون العين متنقلة بين الأحمر والأخضر بسرعة ، مما يسبب نوعاً من الإيقاع السريع والإيقاع بالحركة .

كما في عمل « رجل القش » ، (١) للفنانة « آمال مريود » ، شكل (٧٢) حيث استخدمت ألوانها المتباينة على أسطح مصقولة صريحة أعطت مع عنصر الضوء قيمة جمالية وإحساساً للعين بالحركة المتنقلة بين الألوان من الأصفر إلى الأخضر فالبنّي .. وغيره من التدرجات القائمة مسببة إيقاعاً سريعاً في العمل ، حيث لعبت دوراً هاماً خاصة وأن التكوين جاء متوازناً لم يعكس حركة وإيقاعاً واضحاً .

● الأثر النفسي للألوان على الإنسان :

لقد تنوعت الآراء في مسألة الإحساس باللون ، وهذه أهم الآراء لمعرفة ومراعاتها عند وضع خطة لونية ما .

١- يرى « بولو » (Bollough) : أن اللون يؤثر في الإنسان بسبب الارتباط : فمثلاً اللون الأحمر والأصفر والبرتقالي من الألوان الدافئة لإرتباطهما بالنار والحرارة والشمس ، على حين أن الأخضر هادئ لإرتباطه بلون الريف والزرع ، ومن هنا ميز « بولو » أربعة أصناف من الناس ، من خلال استجاباتهم للون :

أ- الإنسان الموضوعي : فهو ينظر إلى صفة اللون ذاتها ، فاقع ، قاتم ، وهو أقل الناس إحساساً بالموضوع ، لأنه يهتم بالموضوع من خلال تحليله له عن طريق مقاييس مسبقة ، أو عقد مقارنات وتحليلات مستمدة من النظريات الفنية .

ب- الإنسان الفيزيولوجي : وهو الحساس لأثر اللون (مبهج ، محزن ، بارد ، ساخن) فهو يركز اهتمامه على أثر اللون على الجسم العضوي ، أو الاستجابة الجسمية أو العضوية له .

ج - الإنسان الارتباطي : وهو يربط بين اللون وموضوع آخر ويضفي عليه صفة معينة ، أي أن تفضيله للون يخضع لأسباب خاصة شديدة التنوع .

د - الإنسان الخلقى : وهو يقرأ في اللون مشاعر وأحاسيس خاصة بموضوع العمل ، فيجده مخلص أو مبهج فهو يشعر باللون وكأنه فرد ، فيصفه بصفة حال أو مزاج .

٢ - يرى « فيري » (Fere) : أن الارتباط ليس له أثر في استجابة الإنسان للألوان ، وقد أجرى تجاربه لقياس أثر الألوان على الإنسان من خلال استخدامه آلات لقياس ضغط اليد . ووصل إلى أن : القياس العادي للإنسان هو (٢٣) ، وعند رؤيته للون الأخضر يصبح (٢٤) ، وللأصفر يصبح (٢٨) ، وللبرتقالي يصل إلى (٣٥) . أما عندما يرى اللون الأحمر فإن ضغط يده يصل إلى (٤٢) . وأكد أيضاً أثر الألوان على الدورة الدموية والجهاز العضلي .

٣ - ويرى البعض : أن للبيئة الأثر الفعال في إحساس الإنسان باللون ، فأهل المناطق الحارة يميلون إلى الألوان الفاتحة ، بينما يميل أهل المناطق الباردة للألوان الباهتة .

ويشكل عام فإن للون خاصية إثارة الأحاسيس من خلال ما ينتجه من اهتزازات بعضها يوحي بأفكار مريحة مطمئنة وبعضها يعطي أحاسيس بالأضطراب .

● التأثيرات السيكولوجية للون :

■ تأثيرات مباشرة : وهي إظهار التكوين بمظهر المرح أو الحزن ، أو الثقل أو الخفة ، كذلك شعور المتلقي بالبرودة أو الحرارة .

■ تأثيرات غير مباشرة : وتعتمد على الترابطات العاطفية والإنطباعات الموضوعية وغير الموضوعية المتولدة تلقائياً من تأثير اللون .

فتجد الفنان « عماد لاذقاني » ، في عمله « وجه أزرق » ، قد تناول درجات لونية داكنة سيطرت على العمل بلون بني حركه بأخر أزرق أعطى الشكل إيقاعاً وانطباعاً عاطفياً يناسب تكوينه المزدوج الذي مثل فيه وجهين متقابلين لرجل وامرأة ، ربط بينهما بقبلة ويرمز للخصوبة إعتلى الشكل منوعاً في الملامس ، شكل (٧٣) .

واللون أيضاً مجموعة من الخواص تعمل على تحديده وتأكيد إمكانياته :

● خواص اللون :

- ١ - صفة اللون (كنه اللون) .
- ٢ - قيمة اللون .
- ٣ - درجة تشبع اللون .
- ٤ - درجة حرارة اللون .

وهذه الخواص تؤثر على بعضها البعض ، فمثلاً صفة اللون توضح درجة نقائه ، أي كامل قيمته اللونية ، والدرجة القصوى في تشبعه ، ومدى إتجاه ذلك اللون إلى الحرارة أو البرودة .

١ - صفة اللون (Hue) :

وهي الصفة التي لا يشاركه فيها أي لون آخر ، فعندما نقول أن هذا اللون أخضر أو أزرق ، فمعنى هذا إطلاق صفة لونية عليه تميزه عن غيره من الألوان ، وصفة كل لون تدل على موقعه أو مكانه في تسلسل ألوان الطيف ، وكذلك يمكن تصنيف الألوان وفق هذه المجموعات .

أ - الألوان الأساسية : وهي الأحمر والأزرق والأصفر ، فهي لا يمكن أن تنتج من خلط الألوان بل هي التي تنتج الألوان الأخرى ، فكل لونين من هذه المجموعة يعطيان لوناً آخر يعرف باللون الثانوي .

بـ. الألوان الثانوية : وهي الأخضر والبرتقالي والبنفسجي ، تنتج عن خلط زوجين من الألوان الأساسية ، فالأخضر يقع في منتصف المسافة بين الأزرق والأصفر ، وكذلك البرتقالي يقع في منتصف المسافة بين الأحمر والأصفر ، أما اللون البنفسجي فهو يتوسط اللونين الأزرق والأحمر .

جـ. الألوان الثلاثية : تعتبر هذه الألوان إضافية ، تنشأ من إضافة لون أساسي إلى لون ثانوي ، وتختلف درجة اللون الناتج باختلاف نسبة الخلط ، مما ينتج درجات لونية متعددة مثلاً : خلط اللون الأزرق مع البنفسجي بنسبة متساوية يعطينا بنفسجي يميل إلى الأزرق نظراً لوجود الأزرق في اللونين .

٢. قيمة اللون (Value) :

والمقصود بالقيمة هو الدرجة اللونية التي يتصف بها اللون ، وتعني مدى تصوع هذا اللون أو قتامته ، فاللون المشرق هو ذلك اللون الذي يعكس نسبة كبيرة من الأشعة ويمتص القليل ، وعلى العكس فاللون القاتم يمتص نسبة كبيرة من الأشعة ويعكس القليل منها .

فقيمة اللون هي العلاقة المتبادلة بين اللون والضوء المنعكس ، فالقيمة تصف الانعكاس الجمالي للون ، متضمناً أطوال الموجات في الطيف المرئي ، والقيمة اللونية هي التي تدل على الفرق بين اللون الفاتح والغامق ، وعن طريقها يمكن التمييز بين لونين من صفة واحدة ، أحدهما نقي والآخر غير نقي فمثلاً لو قارنا بين شكلين أحدهما لون بالأحمر البرتقالي ، والثاني لون بالأحمر القرمزي ، فإن درجة إشراق الأحمر البرتقالي والأشعة المنعكسة عنه ستكون أكبر بكثير من درجة سطوع الأحمر القرمزي ، لأن الثاني اقتم .

ويمكن تغيير قيمة اللون ، بإضافة أحد اللونين الأبيض أو الأسود إلى اللون ، مما يؤدي إلى رفع قيمة أي لون بجعله يعكس قدراً أكبر من الإضاءة .

٣. درجة التشبع (Saturation) :

وهي درجة قوة اللون ومقدار نقائه أو اختلاطه بألوان أخرى ، ويمكن القول أنها درجة الشدة ، فعند القول بأن اللون الأحمر مثلاً لون ساخن فمعنى ذلك أنه لون نقي ، والنقاء هنا يعني خلوه من أي نسبة من اللون الأبيض ، أي أنه مشبع .

إذاً درجة التشبع هي الصفة التي تساعد على التمييز بين اللون الممزوج واللون النقي .

فاللون النقي الذي يدخل في تركيبه اللون الأبيض يسمى لوناً (باهتاً) أو فاتحاً ، وعلى قدر هذه النسبة تتحدد درجة الإشباع .

وعلى العكس إذا أضيف إليه لون أسود أصبح لوناً مظللاً ، أما إذا أضيف إليه اللون الرمادي أصبح لوناً محايداً أو معادلاً ، ولإظهار اللون أكثر تشبعاً يكون بعدة طرق :

- أن نضع اللون إلى جوار متممة ، فنجد أن كل منهما يقوي الآخر ، تماماً كوضع اللون الساخن بجوار اللون البارد .
- كذلك وضع لون محايد كالأبيض أو الأسود بجوار لون ما ، يسبب وضوح هذا اللون ، ويبدو أقل وضوحاً بجانب الرمادي .
- كذلك تجاور مساحتين من نفس اللون المراد تأكيده باختلاف درجة لون أحدهما ، هذا يؤكد اللون ، كإحاطة الأخضر القاتم بقليل من الأخضر الزاهي كإطار .

وكذلك يمكن الإقلال من التشبع بعدة طرق :

- بوضع اللون الداكن إلى جوار مساحة كبيرة من اللون المشرق مع اتحادهما بالصفة فسوف تبدو المساحة المشرقة أقل زهاءً .
- كذلك عند وضع اللون الزاهي بجانب لون قاتم جداً من نفس الدرجة أو القيمة ويختلف عنه في الصفة .

فمثلاً : عند استعمال اللون الأصفر فى أثاث غرفة طليت جدرانها باللون الأحمر القرنفلي ، فإن العين سوف ترى اللون الأصفر وكأنه لون وردي .

٤- درجة حرارة اللون (Heat) :

عرفت الألوان بالباردة والحارة نظراً لربطها بالطبيعة وظواهرها ، ولكل منها تأثيرها على الإنسان .

فمثلاً الألوان الحارة تبعث البهجة والإشراح والحيوية والنشاط لدى الإنسان ، بينما الألوان الباردة مثل الأزرق والأزرق المائل للأخضر والأزرق المائل للبنفسجي توحى بالسكينة والهدوء ، بل أحياناً توحى بالكآبة والانقباض .

كما أن الألوان الباردة تسهم فى إظهار الألوان الحارة ، وهي أيضاً تجعل من الأشياء تبدو وكأنها أصغر حجماً .

● التوافق اللوني :

هو انسجام بين تراكيب وعلاقات لونية مكونة من ألوان قريبة أو متشابهة تؤدي إلى الإحساس بالراحة وعدم الإنزعاج ، فهي تؤثر على العين تأثيراً ساراً وممتعاً ، وتتصف بالارتباط والوحدة بالرغم من الاختلاف الواضح بينهما أحياناً

وهذا التوافق قد يكون بين لونين أو أكثر ، وهو يعطى الشعور بالراحة والهدوء ولكنه قد يكون غير مستحب في بعض الأحيان .

إذ أن الإستجابة العاطفية تختلف من شخص لآخر ، ومن وقت لآخر بالنسبة للشخص نفسه ،

ويمكن للفنان تحضير مجموعات من الألوان المتوافقة تتناسب مع عمله الفني ، ومن هذه المجموعات اللونية المتوافقة :

١ - ألوان مترابطة بصفة لون واحد :

وهي الألوان المترابطة بصفة لون واحد ولكنها تختلف عن بعضها بإضافة احد اللونين الأبيض أو الأسود إليها ، فمثلاً مجموعة ألوان أصلها هو اللون الأزرق ولكنها تختلف نسبياً بإضافة اللون الأبيض أو الأسود إلى كل منها .

■ ألوان مترابطة بصفة لون واحد متقاربة على الدائرة اللونية ، فمثلاً مجموعة ألوان متفقة أن لها أصل واحد ، مثل اللونين الأزرق والأزرق البنفسجي ، أو كمجموعة أخرى كالأحمر البرتقالي والأخضر الضارب للأصفرار فهما مشتركان بلون واحد هو الأصفر .

كما في عمل الفنان « محمود شاهين » حيث استخدم تدرجات لونية فاتحة قريبة من الأبيض بلون كريم ، تداخلت معه تدرجات بنية فاتحة أوجدت إيقاعاً هادئاً سيطر على التكوين ، في عمل تعبيري مثل امرأة بكتلة واحدة مترابطة دخل فيها الفراغ كعنصر تشكيلي أعطاه حركة ورشاقة ، شكل (٧٤) .

■ مجموعة الألوان المجاورة للأبيض (المستعملة مع اللون الأبيض) .

■ مجموعة الألوان الساخنة المستعملة مع الأسود .

كما فعل الفنان « عبد المنعم محمد محمد الحيوان » ، في عمله شكل (٧٥) حيث تناول الألوان بمفهومه الخاص من مبدأ تمثيله للعناصر الطبيعية متناسباً مع أسلوبه الواقعي في التشكيل ، مستخدماً ألواناً دافئة بتدرجاتها مقترنة بالألوان الداكنة ، جاعلاً بينها حواراً أكدته من خلال المساحات اللونية المتداخلة بحدود متعرجة حرة .

■ مجموعة الألوان المتكاملة ، والمتقابلة على الدائرة اللونية ، كالأحمر مع الأخضر ، والأزرق مع البرتقالي ، ويتم التنويع بإبتكار ألوان منها بإضافة الأبيض أو الأسود إلى كل منهما .

٢- الألوان الدافئة والباردة :

فتبادل الألوان الباردة والساخنة تخلق إحساساً بالوحدة والإتزان كتبادل المناطق المعتمدة والمضيئة .

٣- الألوان الثلاثية :

وهي ثلاثة ألوان تفصل بين كل منها والآخر على الدائرة اللونية مساحات متساوية ، مثل البنفسجي والبرتقالي والأخضر .

كما في عمل « رجل القش » (٢) للفنانة « آمال مريود » ، مداخله بين تلك الألوان عبر المساحات أو وحدات زخرفية لعبت دوراً في التباين والحركة على سطوح العمل الصريحة الواضحة ، بتكوين تجريدي متوازن . شكل (٧٦) .

٤- الألوان المنتسبة :

وهي الألوان التي يربط بينها لون معين ، مثلاً : اللون الأحمر نخلطه مع كل لون نستخدمه ، حيث أصبح لوناً مشتركاً بينها جميعاً .

٥- الألوان المتألئة :

وهي ألوان متساوية في الشدة والقيمة ، توضع بجانب بعضها البعض مما يؤدي إلى تألئها .

● التباين اللوني :

وهما أي لونين تنعدم الصفة المشتركة بينهما ، فكل واحد غريب عن الآخر ، ويبعد بمسافة فاصلة ودرجات لونية باعدت بينهما ، وللتباين اللوني قيمة تشكيلية عالية الدرجة ، وله أثر واضح على كل من المساحة والحجم الظاهري ، وللتباين أنواع :

١- تباين بين الدرجة الفاتحة من اللون والداكنة :

يمكن خلق التباين في لون واحد مع تغيير قيمته بإضافة نسبة متدرجة من الأسود أو الأبيض (الأزرق الفاتح والأزرق الغامق) .

٢- تباين الألوان الساخنة والباردة :

عند وضع لونين ساخن وبارد بجانب بعضهما ، ذلك يؤكد لنا درجة حرارة كل لون ، وإذا تجاوز لوان ساخنان فهناك الأكثر حرارة ، فمثلاً : البرتقالي المائل إلى الأحمر هو حار ودافئ ، عندما تحيط به ألوان باردة كالأزرق ، ولكنه أقل حرارة ودفعاً عندما تحيط به ألوان ساخنة .

● العوامل المؤثرة في إدراك اللون :

يعتمد إدراك اللون بالنسبة للمتلقى على العوامل الثلاثة الآتية :

- ١- الضوء (الجو الوسيط) .
- ٢- الجهاز العصبي (المتلقي) .
- ٣- الأسطح العاكسة (نوعية سطح التكوين) .

١- الضوء :

إن وجود الضوء يعد شرطاً أساسياً لعملية الإدراك . " لأن الضوء الذي تعكسه الأشياء على مجالنا البصري ، يسقط على شبكية العين في شكل يختلف في الكم والنوع (تباينات) ، وهذا الشكل ينتج عنه تجاوب عصبي مناظر يسجل على هيئة طاقة في المخ ... ويبني إدراكنا للشكل على ذلك " (١) .

(١) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، مرجع سبق ذكره ، ص ٢٠ .

من هنا نرى أن الضوء جزء من صميم الحياة ، في حين أن ظاهرتي الإعتام وإنعدام الحياة يرتبطان بغياب الضوء تماماً .

والضوء هو عبارة عن صورة من صور الطاقة ذات الإشعاع الموجي ، وتستطيع موجات الضوء المرور في اتجاهات مستقيمة خلال الفضاء ، وخلال نوعيات أخرى من المواد الشفافة ، وربما يحدث لهذه الموجات درجات إنكسار تتوقف على نوعية الوسط الشفاف . أما عندما تسقط هذه الأشعة على الأسطح ، فإنها ترتد وتنعكس بنسب مختلفة تبعاً لنوع وخامة السطح ولونها . فإذا سقط الضوء على سطح معتم مصقول فإنه يرتد وينعكس بشكل كلي وباتجاه منتظم ، مثل أسطح المرايا . أما الأسطح المعتمة الغير مصقولة فإنها تعكس الموجات بإرتدادات مختلفة الاتجاهات . فالضوء له أهمية في الكشف عن تباينات الأسطح ومدلولاتها اللونية .

" إن الضوء هو الشعاع الذي يكشف خبايا الأشياء ، ويجلو تفاصيلها فتعيها العين المتذوقة " (١) .

فاللون هو الانطباع الذي يولده الضوء على العين ، وذلك الضوء المنعكس عن الأسطح والأجسام . ولا ننسى أن الضوء الأبيض وحسب نظرية نيوتن مؤلف من الألوان مجتمعة (ألوان الطيف) .

ومن الناحية العلمية ثبت أن لكل لون طول موجي ثابت لا يتغير ، وبذلك أصبح اللون يتميز عن غيره (في علم الضوء) بطول موجته .

وقد أثبت العلماء أن اللون الأحمر هو أطول الموجات اللونية المرئية ، وأن أقصرها هو اللون البنفسجي ، وتقع أطوال موجات ألوان الطيف الأخرى بين هاتين الموجتين حيث تقصر باتجاه البنفسجي وتطول باتجاه الأحمر .

(١) محمود بسيوني : أسرار الفن التشكيلي ، (القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٩٤) ، ص ٥٥ .

إذا للضوء تأثيره في إدراك طبيعة أسطح الأشياء ، وما تعكسه من صفات لونية معينة على جهاز الإبصار .

٢ . الجهاز البصري كمستقبل للتباينات اللونية :

إن عملية الإدراك عند الإنسان ترتبط بالإحساس الناتج عن تأثير الأشعة الضوئية الساقطة على خلايا شبكية العين ، وانتقالها إلى المخ عن طريق الخلايا العصبية ، فعند استقبال الشبكية للطاقة الضوئية يتم تحويلها إلى إشارات عصبية تنشط الخلية العصبية ، لتنقلها بدورها إلى المخ بواسطة العصب الضوئي ، وهناك يقوم المخ بتفسيرها . فالإدراك بالنتيجة هو عملية عقلية يلعب فيها كل من المعرفة السابقة والتخيل أدواراً مختلفة فيها .

" وإدراك اللون في المجال المرئي هو عملية « فيزيولوجية » ، بينما طاقة الذهن التي تحلل الألوان هي عملية « سيكولوجية » ، ترتبط بالخبرة والحالة الانفعالية للشخص المدرك " (١) .

وعليه فالإدراك البصري للألوان قد يتغير في عقولنا بفعل تلك العمليات التي تصور واقع يختلف عن حقيقة اللون وقياساته وخاصة في حالة تفاعل العلاقات اللونية من خلال تباينات خصائصها .

٣ . الأسطح العاكسة للتباينات اللونية :

للتباين اللوني مستويات منها التباين الدقيق ، كما في ألوان أوراق شجرة واحدة ، وتباين أكثر حدة ووضوحاً كما في الأنماط شديدة الاختلاف ، كالأبيض والأسود والأحمر والأخضر أو الخشن والناعم ، والبارز والمسطح والكثيف والقليل .

(١) عبير بياض : دراسة لعنصرى الفراغ والضوء وأثرهما على جماليات الشكل الخزفي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، (كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان) .

وبما أن الضوء ضروري لتحقيق وإدراك الألوان ، وأن مجال الإدراك البصري يستلزم ضرورة وجود اختلافات في الهيئات المرئية ، فإن الاختلافات المتباينة للأسطح العاكسة تغير من طبيعة الألوان المدركة وخصائصها ، فالأسطح العاكسة نوعان (مصقولة وغير مصقولة) .

فالضوء عندما يسقط على السطح المصقول فإنه ينعكس مرتدداً بصورة متساوية ومنتظمة وباتجاه يتناسب وزاوية سقوط الضوء على السطح .

هذا بالإضافة لإمتصاص هذا الجسم جزء من تلك الألوان الساقطة عليه، وإذا كان السطح غير مصقول فإن إنعكاس الضوء يكون بصورة مشتتة أو مبعثرة في اتجاهات مختلفة . هذه الاختلافات تحدث تأثيرات متنوعة لإدراك اللون الواحد .

ففي حالة تلوين مجموعة أسطح من مادة واحدة باختلاف خشونتها بلون واحد ، فإنه من الملاحظ التنوع في خصائص اللون المدرك رغم أنه لون واحد ، وهذا نتيجة لاختلاف طبيعة الأسطح العاكسة .

● القيم التشكيلية للألوان :

يعتبر إدراك اللون من الوجهة التشكيلية جزء من الخبرة الإدراكية الطبيعية للعالم المرئي ، كما أن إدراكه يؤثر في القدرة على التمييز بين الاتجاهات الفنية المتباينة ، ويغير من الأمزجة والأحاسيس ويؤثر في الخبرة الجمالية لدى المتلقي بشكل يكاد يفوق تأثير أي عنصر آخر من عناصر العمل الفني .

كما أن القدرة على إثارة المشاعر وإيقاظها يتوقف على ديناميكية الألوان التي يستخدمها الفنان لإبداع نوع من الحوار بين مسطحات الألوان المختلفة ليصل في النهاية إلى نوع من الحيوية والحركة التي تثير في المتلقي إحساساً دافئاً خاصة في تباينها أو توافقها أو تكاملها .

ومما يدل على أهمية اللون من الوجهة التشكيلية تأثيره الواضح على المساحات الظاهرية وإبرازه للحجم وإثارة الإحساس بكبر أو صغر بعض وحدات التشكيل في العمل الفني .

وقد أثبتت التجارب الفنية أنه غير موفق تشكلياً الإفراط في توحيد كنه الألوان الذي يسبب الملل ، أو تجميع الألوان شديدة التباين بجانب بعضها البعض لشدة تأثيرها على العين .

كما أن النتيجة التشكيلية لتجاور الألوان المتكاملة غير موفقة دائماً لما ينتج عنها من تباين قوي يعطي شدة زائدة غير محببة في بعض الأعمال التشكيلية .

هذا ولألوان أهميتها في التشكيل الخزفي لما تضيف إليه من قيم تشكيلية ، فإذا أحسن استخدامها على سطح العمل الخزفي فهي تعمل على تأكيد الهيئة ، كما تغني السطح دون أن تخل بالهيئة ، وربما تكون عنصراً أساسياً في الفكرة نفسها ، فاللون الفاتح وغير اللامع في العمل التحتي الخزفي يحقق قيمة تشكيلية وجمالية بالإضاءات القوية ، إذ أنها تعكس الإضاءة في جميع الاتجاهات وتشتتها ، وتعطي الحيوية ، كما يحدد الظل عليه بلون متدرج نتيجة الانعكاسات .

وهذا ما حققه الفنان « محمد أبو القاسم » في عمله « طفل وسمكة » ، حيث أعطاه لوناً أبيضاً غير لامع ، أوجد بتفاعله مع عنصر الضوء المباشر تدرجات ظليلة أكدت الكتل والسطوح وأظهرت الحركة والحيوية على الشكل ، الذي مثل طفلاً يحمل سمكة يقف بتوازن جاعلاً فراغاً يتخلل ساقيه مبالغاً في بعض النسب مما أكسبه بعداً تعبيرياً ، شكل (٧٧) .

كذلك الفنان « عماد لاذقاني » في عمله « رأس » ، استغل إمكانيات اللون الأبيض غير اللامع مع الإضاءة الطبيعية ليظهر تفاصيل عمله وكتلته بالإضافة للملامس المتنوعة ، مشكلاً من الشرائح الطينية رداءً وضعه على الرأس فيه طيات

أوجدت ظلالاً واضحة أعطته الحجم والبعد ، كذلك ظهرت لمسات الفنان على الوجه أثناء تشكيله أضاف حيوية على التكوين . شكل (٧٨) .

بخلاف ما إذا كان الطلاء أبيضاً لامعاً وتعرض للضوء فإنه يصبح كالمرآة ويعكس صور الأشياء التي أمامه ويفقد جزءاً كبيراً من قيمته التشكيلية ، ومن تجانس مظهره ولا تحدد عليه الظلال بدقة ، والضوء الواقع عليه يكسبه لمعاناً يفقده شكله وجماله .

أما الأسطح ذات اللون القاتم وغير اللامعة فإن مساحاتها لا تتغير بفعل الضوء الواقع عليها ، كما أنها تكتسب جزء من لون الضوء الواقع عليها دون أن تفقد جمالها ، ولا يظهر عليه أى أثر للإنعكاس بل يظهر خالياً من جميع التأثيرات الخارجية .

وهذا ما اعتمدته الفنان « عبد الغني الشال » في عمله شكل (٧٩) حيث استخدم اللون الأسود دون لمعة واضحة ، مما أعطى الشكل قيمة جمالية وتعبيرية مظهراً الكتل بعيداً عن الإبهار أو البريق في عمل مستوحى من أشكال العظام بصياغة فنية خاصة ، إعتد فيه على الفراغات والكتل المتنوعة باستقرار وتوازن على عدة نقاط أو مساحات صغيرة .

كذلك الفنان « عبد السلام قطرميز » في عمله « فتاة عمورية » ، حيث إعتد على اللون الأسود بلمعة غير شديدة أضفت على العمل بتفاعلها مع الضوء قيمة جمالية أبرزت مافي التكوين من أشكال وتفاصيل وملامح ميزت خصائص العمل التعبيرية . شكل (٨٠) .

أما إذا كان لامعاً فإن مظهره يضيع بفعل الصور المتعددة للأشياء القريبة منه ، وفي كلتا الحالتين (السطح اللامع وغير اللامع) لن تظهر عليه أية ظلال .

قالقنان « نزيه الهجرى ، فى عمله « أمومة » ذو القيم التعبيرية إستخدم لوناً داكناً يطلأ زجاجي لامع أدى عند تعرضه للإضاءة إلى إنعكاسها بشكل مباشر وضياع جوء كبير من كتلته ، كذلك الجزء المعتم منه لم تظهر عليه أية ظلال حقيقية ، تبرز السطوح وتفاصيل التكوين التعبيري الذي ضم الطفل إلى أمه يعطف وحنان ضمن سطوح متواصلة ملتفة جمعت عناصر الشكل مع بعضها . شكل (٨١) .

إذاً عند اختيارنا للون ما يجب الإهتمام بصفة السطح ، حيث يتوقف عليه إلى حد ما الشكل النهائي للعمل .

" إن استخدام الطلاءات اللامعة والمطفأة في المسطحات والأجسام الخزفية له تأثيرات جمالية مختلفة ، فالطلاءات اللامعة توحى بالأناقة والخفة للأشكال ، والطلاءات المطفأة مع الأسطح الناعمة توحى بالأناقة والرصانة للأشكال ، بينما مع الأسطح الخشنة ذات الملمس الخشن توحى بالقوة والثبات " (١) . ويسمح جو البلاد ذات الطقس المعتدل والضوء القوى والأمطار القليلة باستخدام الألوان في الخارج ، لكن هذه الألوان يراعى فيها أن تكون فاتحة وغير لامعة ، لأن " الأسطح الخارجية المعرضة للإضاءة الشديدة تجد حلها الموفق بأن تكون قاتمة وغير لامعة ، فتوافر هاتين الصفتين يسمح بأحسن الحلول التشكيلية للألوان المستعملة ... وتظهر عليها الظلال بشكل واضح " (٢) .

واللون الخزفي عامل أساسي لتجسيد القيمة الجمالية ، فهو يشكل قيمة علمية أساسية لتحقيق جوانب جمالية وفلسفية ووظيفية على الأجسام والمسطحات الخزفية .

(١) صفاء عبد الرؤوف محمد : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٨ .

(٢) يحيى حموده (دكتور) : نظرية اللون ، دار المعارف ، ١٩٧٩ ، ص ١١٣ .

فالحركة والاتصال في اللون الخزفي لها أهميتها ودورها الإيجابي للرؤية الفنية من خلال نظريات الشكل والتباين والإنسجام والإتزان والقوى الفراغية والتأثيرات الناتجة وغيرها من القيم الجمالية .

فالتشكيلات والتأثيرات اللونية في الخزف تقدم الدلائل الفكرية والإبداع الفني لتأكيد وحدة الشكل والتباين والإنسجام والإتزان في اللون والملمس أثناء معالجة الأجسام والمسطحات الخزفية فنياً^(١) .

والتأثيرات اللونية تظهر بوضوح على الأجسام الخزفية بفعل الحرارة وتفاعل مواد التلوين ، سواء أكانت بطانات فقط أو طلاءات زجاجية (كما رأينا ذلك في فصل التقنيات) واللون مجال خصب وواسع لا حدود له أمام الفنان وإنما نرى ألوان الأشكال الخزفية كغيرها من الأشياء عن طريق إنعكاس الأشعة اللونية التي تصدر عن المسطحات الخزفية^(٢) . إذاً هناك علاقة واضحة بين الضوء واللون ، وعلى الفنان استغلالها بطرق وأساليب متعددة عن طريق اللون أو من خلال الإضاءة في تحقيق العديد من جماليات الشكل الخزفي من وحدة وإتزان وإيقاع وتناسب .

وقد استخدم المثال في العصر الحديث اللون الواحد في أشكاله الخزفية من منطلق أن اللون الواحد يكسب التشكيل ثراء وقيمة جمالية عالية من نوع خاص ، وذلك اعتماداً على الدرجات اللونية الناشئة عن سقوط الضوء على الأجسام أو المسطحات التي تعتمد على صفات الجسم من خشونة إلى نعومة ومن لامع إلى مطفئ ، ومن مسطح إلى محدب إلى مقعر .

(١) قدرى محمد أحمد : الإبداع ظاهرة طبيعية في فن وصناعة الخزف ، (١٩٩٩) ، ص ٥٣ -

٥٥ بتصرف

(٢) قدرى محمد أحمد : المرجع السابق .

ففي عمل للفنان « محمود شاهين » ، شكل (٨٢) استخدم فيه اللون الواحد معتمداً على الضوء الطبيعي ، وما يحدثه من ظلال وتدرجات لونية تحرك الشكل وتبرز كتله وعناصره ، بتكوين تعبيري مثل امرأة بكتلة واحدة مغلقة لم يدخل إليها عنصر الفراغ .

كذلك الفنان « عاصم الباشا » ، في عمله « خصوبة منشدة » ، مستخدماً أكسيد المنجنيز فوق الطينة أعطاه لوناً واحداً بتدرجات أوجدتها الظلال مبرزة الكتل والملامس الفطرية التي أضفت حيوية وثراء للسطح بتفاعلها مع الضوء تناسبت وأسلوب الطرح التعبيري العضوي الذي ميز أعمال الفنان ، شكل (٨٣) .

كما أن استغلال ظاهرة اللون في الأشكال الخزفية ذات اللون الواحد تكسب الأشكال ثراء وقيمة جمالية يمكن التحكم فيها من خلال الوسيلة التقنية لاستخدام اللون في الطلاءات الزجاجية ، وكذلك استخدام الدرجات المختلفة من اللون الواحد .

" أن استخدام لون واحد بدرجاته تحت مصدر ضوئي معين ينشأ عنه رؤية مختلفة عن التي ينشأ من استخدام لون واحد بدرجة واحدة تحت نفس المصدر الضوئي " (١) .

ويستطيع الفنان الخزاف أن يخلق ويؤكد العديد من التعبيرات أو المعاني التي يرغب في توصيلها للمشاهد مستغلاً ما للألوان من تأثير نفسي على الإنسان من خلال اهتمامه باللون وتوزيعه للمساحات اللونية داخل العمل الفني بحيث يحقق له اللون ما يهدف إليه ، واهتمام الفنان باللون يتركز بنقطتين :

١ - مظهر مرئي للون : ويهتم بوظائف اللون ودورها من خلال وضعها في علاقات لونية متنوعة .

(١) صفاء عبد الرؤوف محمد : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٥ .

٢- مظهر تعبيرى صريح للألوان : ويهتم بقدرتها على ترجمة الانطباعات المرئية التي يراها الفنان العامل الخارجى ، وكذلك تأثيرها كتعبير إنفعالي عاطفي مركب لعالم الفنان الداخلى ورموزه الشخصية (١) .

مثل هذه التقسيمات ما هي إلا نظرية ، أما في الحياة العملية فإن هناك إنطباعاتاً وامتزاجاً أبدياً بين كل فنان ووجدانه وحده ، فلكل فنان ما يميزه عن غيره من الفنانين ، سواء في اختياره لموضوعاته أو لألوانه أو لأسلوبه .

فالفنان يعمل جاهداً لجمع التجارب من كل لون ، ثم تنصهر هذه التجارب والخبرات لتفرز عالماً خاصاً به يتميز باستقلالية تامة .

فاللون عند الفنان « عبد المنعم محمد الحيوان » له مفهومه الخاص ، إذ يستخدمه كعنصر تمثيلي يحاكي ألوان الطبيعة ، ويتناسب وأسلوبه في التشكيل الواقعي كما في عمله « قطة وعصفور » ، شكل (٨٤) ، حيث شكل القطة ووضعها فوق كتلة بنائية ريفية تزينها زخارف ورموز شعبية ، وقد ركز الفنان في توزيعه للألوان بمساحات حرة ممثلة الألوان الحقيقية لتلك العناصر ، بدرجات لونية منسجمة أكدت الربط بين عناصر التكوين .

كذلك نجد الفنان « عبد السلام قطرميز » وقد تناول اللون بمفهومه الخاص كما في عمله « أم الشهيد » ، (٢) شكل (٨٥) ، حيث أعطى الكتلة الأساسية الممثلة للأم لوناً واحداً نوع في تدرجاته معتمداً الملامس المتنوعة وعنصر الضوء بظلاله ليبرز الكتل والتجاويف ، كما أدخل للتكوين لوناً أخضراً كعنصر تشكيلي جمالي وكرمز لغصن النبات الأخضر الذي جاء متماشياً مع التشكيل .

(١) شكري عبد الوهاب : الإضاءة المسرحية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٧٢ .

أما الفنان « محمد طه حسين » فقد تناول تدرجات لونية أعطت عمله
قيماً جمالية وتعبيرية متنوعة في تداخلاتها وما ينشأ عنها من تدرجات أوجدت في
تكوينه البسيط حركة وإيقاعاً تناسب والشكل مستغلاً اللمس الخشن لإبراز كتلته
والوانه ، شكل (٨٦) .

وبالرغم من أن استخدام الألوان على السطوح الخزفية يعطيها التميز
والنجاح في بعض الحالات ، وبالرغم من أن الطلاء الزجاجي قد أثبتت صلاحيته
التامة لمقاومة العوامل الجوية والاحتفاظ بلونه دون تغيير ، إلا أن بعض الفنانين
يفضلون الإستعانة بالتنعيم السطحي (Texture) لإحداث التباينات المطلوبة ،
بدلاً من الألوان أو مع الألوان .

كما في عمل « وجه » للفنان « صالح رضا » ذو الأبعاد التعبيرية معتمداً
فيه على تنوع اللمس واللون أيضاً ، ليميز من خلالها بين مساحة الوجه الذي إتخذ
لونا قريباً للون البشرة ويملمس غير مصقول ومساحة الشعر التي جاءت محيطة
بالعمل منفذاً لها بحبال طينية متجاورة متعرجة ممثلة لإتجاه الشعر ، وقد أضفى
عليها لوناً بنياً داكناً ميزه عن لون الوجه وتناسب معه . شكل (٨٧) .

● اللمس (Texture) :

إن اللمس هو الخاصية المميزة لسطح شئ ما أو مساحة ما ، يؤثر تأثيراً
مباشراً في طاقة السطح الجمالية .

" واللمس هو درجة الخشونة أو النعومة والصلابة أو اللين في سطح
الأشياء التي نشعر بها عن طريق اللمس " ^(١) ، وهو طبيعة سطح العمل الفني التي
تميز مظهره أو هيأته والتي تحرك مشاعر وأحاسيس المشاهد لحثه على اللمس .

(١) عيبر بياض : مرجع سبق ذكره .

" إن اللمس كأحد الحواس يعد من الخبرات الأساسية التي تساعد في الوصول إلى الفردية ، وأنها الحاسة التي تنمو غالباً بصورة أقل من بقية الحواس " (١)

" والخزافون يتعلمون إمكانات اللمس حسياً كما يريدون كل حسب رؤيته وهدفه التعبيري أو الجمالي ، وقد كان المصورون أول من لفتوا أنظار الفنانين لأهمية اللمس في العمل الفني التشكيلي ، وأنه يعطي إمكانات وصفات تعبيرية خاصة فلجأ إليه المصورون لتأكيد القيم التعبيرية التي يستهدفونها " (٢) .

واللمس نوعان : ملمس محسوس حقيقي ، وآخر مرئي .

وفي مجال الخزف فإن اللمس المهم هو اللمس المحسوس ، وهو ملمس حقيقي ذو أبعاد ثلاثية ، كذلك هو ملمس فعلي أي ملموس باليد .

لقد كانت ولا تزال القيم الجمالية السطحية أحد العناصر الهامة ذات التأثير الحيوي ، وأداة من أدوات الفنان في تشكيل عمله الفني في معظم مجالات الفن التشكيلي .

وهنا في مجال الخزف فإن اللمس في السطوح له أهمية خاصة ، فهو أحد العوامل الأساسية في تحقيق جماليات الشكل الخزفي .

فملمس السطوح كغيرها من العناصر التشكيلية لها علاقة بعناصر التشكيل الأخرى ، فهي تضيف نوعاً من التباين الذي يسهم في تحديد عملية

(1) Krum , Josephein R. : Hand Built Bottery, Pensy Lvania International Text Book Company, 1960 . P. 15.

(٢) ميرفت حسن السويقي : اتجاهات الخزف المصري المعاصر ، (القاهرة ، مطابع لوتس بالفجالة ، ١٩٩٥) ، ص ٧٢ .

الإدراك البصري لعلاقات العناصر وبالتالي إدراك العمل الفراغي ، خاصة وأن سطح العمل الخزفي يحمل اللمسات الأخيرة للفنان ، الغنية بالتعبير والإنفعالات الشخصية ، والتي تعبر بصدق ووضوح عن أسلوب الفنان في تعامله مع هذه السطوح ، وربما تعبر عن أسلوب بنائه لعمله الخزفي (شكل الحبال ..) وأثر أدواته من مكاشط مسننة وغيرها على العمل حيث أن اختلاف حجم الحبيبات المكونة لسطح العمل وكيفية انتظامها وقربها وبعدها ، ويزورها وانخفاضها ، وعلاقتها بالضوء الساقط عليها وما يحدثه ذلك من ظلال تؤثر على إدراك الفراغ وما هو بارز أو غائر ، فالإختلاف في ملمس أسطح الأعمال يؤثر في طريقة عكس الضوء الساقط عليها ، مما يؤثر على مظهرها المرئي .

"والحقيقة أن أنواعاً معينة من الملمس سوف تؤثر في اللون كما ستؤثر في اللونين الفاتح والقاتم ، فالملمس الناعم يتجنب الظلال ، علي حين يساعد الملمس الخشن على ظهور الظلال " (١) .

حيث تؤثر طبيعة الأسطح العاكسة المتباينة والمتنوعة في نظام تكوينها المرئي في درجات الإنعكاس الضوئي وطريقة انتشار موجاته ، ويعتمد الإحساس المرئي بتلك الأسطح على كيفية توزيع مكوناتها الإنشائية وتنوع الاسقاطات الضوئية عليها والتي تبدو في طريقة إنتشار المناطق المضيئة والظلية .

وهي السمة الأساسية لتكوين معالم المظهر الشكلي الخارجي للسطح ، فالأسطح الخشنة تعترض أشعة الضوء مما يحدث بقعاً بارزة أشد إشراقاً ونصوعاً ، وفي الوقت نفسه تتباين مع ما تحدثه من ظلال .

أما الأسطح الناعمة الملمس والمتجانسة الجزئيات ، فتعكس الضوء بصورة متساوية بدرجة أكبر من الحالة السابقة .

(١) برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصوري ، (القاهرة ، نيويورك مؤسسة فارتكلين للطباعة والنشر ، ١٩٦٦) ص ٢٤٣ .

وتبعاً للمفهوم السابق توضيحه تتأكد الصفة اللمسية لسطح ما خلال مصادر الإضاءة المختلفة التي تظهر وتوضح السمات اللمسية من بروزات وتقوؤات وانخفاضات أو تعريقات وتموجات واضحة ، والتي على أثرها تتكون المناطق ذات الإضاءة العالية والمتوسطة وأيضاً ما يتبعها من مناطق ظليلة (١) .

فالفنان « فاروق إبراهيم » يعتمد مفهوماً خاصاً في أعماله لإثراء السطح وإيجاد نوع من المعاشية بينه وبين ملمسه الذي يعطي فرصة أثناء عملية التشكيل لإيجاد علاقات جمالية مختلفة تفرض نفسها على الشكل وتساعد في نفس الوقت على إتاحة الفرصة لعناصر التشكيل الأخرى في أخذ مكان لها في تكوين العمل الفني ، فمعالجة السطح في الشكل بما يحمله من تأثيرات مختلفة مهدت لإيجاد نوع من الديناميكية ، كما في عمله شكل (٨٨) ، متخذاً من اللمس اتجاهات طولية عمودية وأفقية تختلف في تفاعلها مع الضوء محدثة تدرجات ظليلة متنوعة تظهر كتل العمل بخصائصها وأحجامها ، وتربطه مع عناصر الطبيعة الحية مما هو محيط بالعمل الفني .

أما الفنان « عمر كامل » فقد قدم عملاً نوع فيه باللمس بالإضافة إلى اللون ، محدثاً تباينات وقيماً تشكيلية جمالية سببت الحركة والإيقاع المميز متفاعلة مع الضوء بمعادلات تختلف تبعاً لللمس السطح واتجاهه واستقباله للضوء الساقط عليه ، شكل (٨٩) .

كذلك الفنانة « ميرفت السويدي » في عملها شكل (٩٠) حيث اعتمدت الألوان فوق الطينة محدثة قيماً لمسية إضافة لقيمها اللونية بدئاً الشكل بوجودها يتمتع بحركة وإيقاع لما تسببه للعين من حركة متنقلة بينها ، ولما تحدثه من تأثيرات نفسية على المتلقي ، مشكلة كتلة طولية تحمل نسب الطفولة بلمس طيني ناعم .



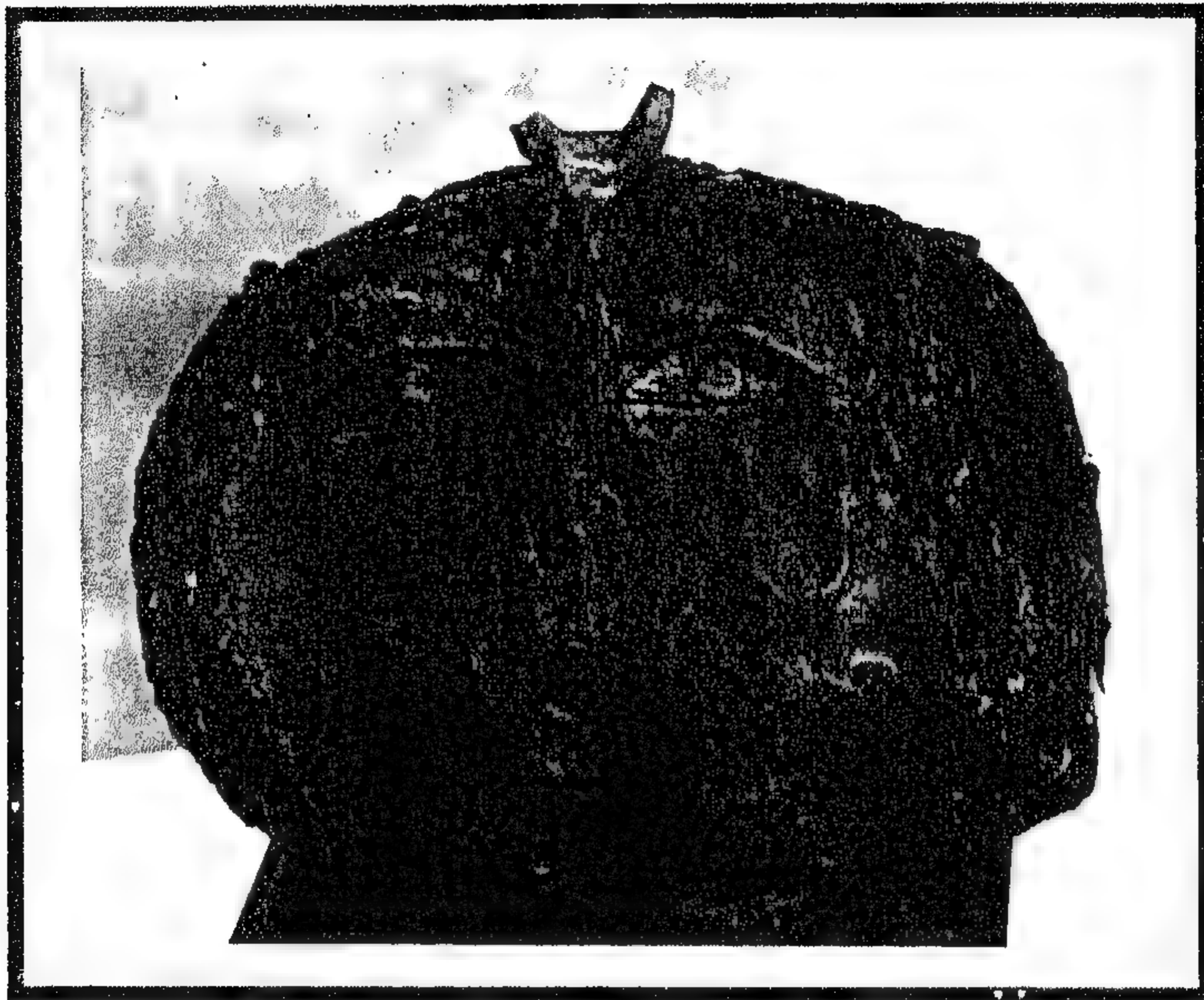
(١) شبيب محمد شبيب : دراسة تجريبية لتحليل العلاقة التبادلية بين متغيرات القيم اللمسية واللونية في الطباعة اليدوية ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، (١٩٩٩) ، ص ٢٤ ، ٢٥ بتصرف .

الصور الخاصة بالفصل الثاني



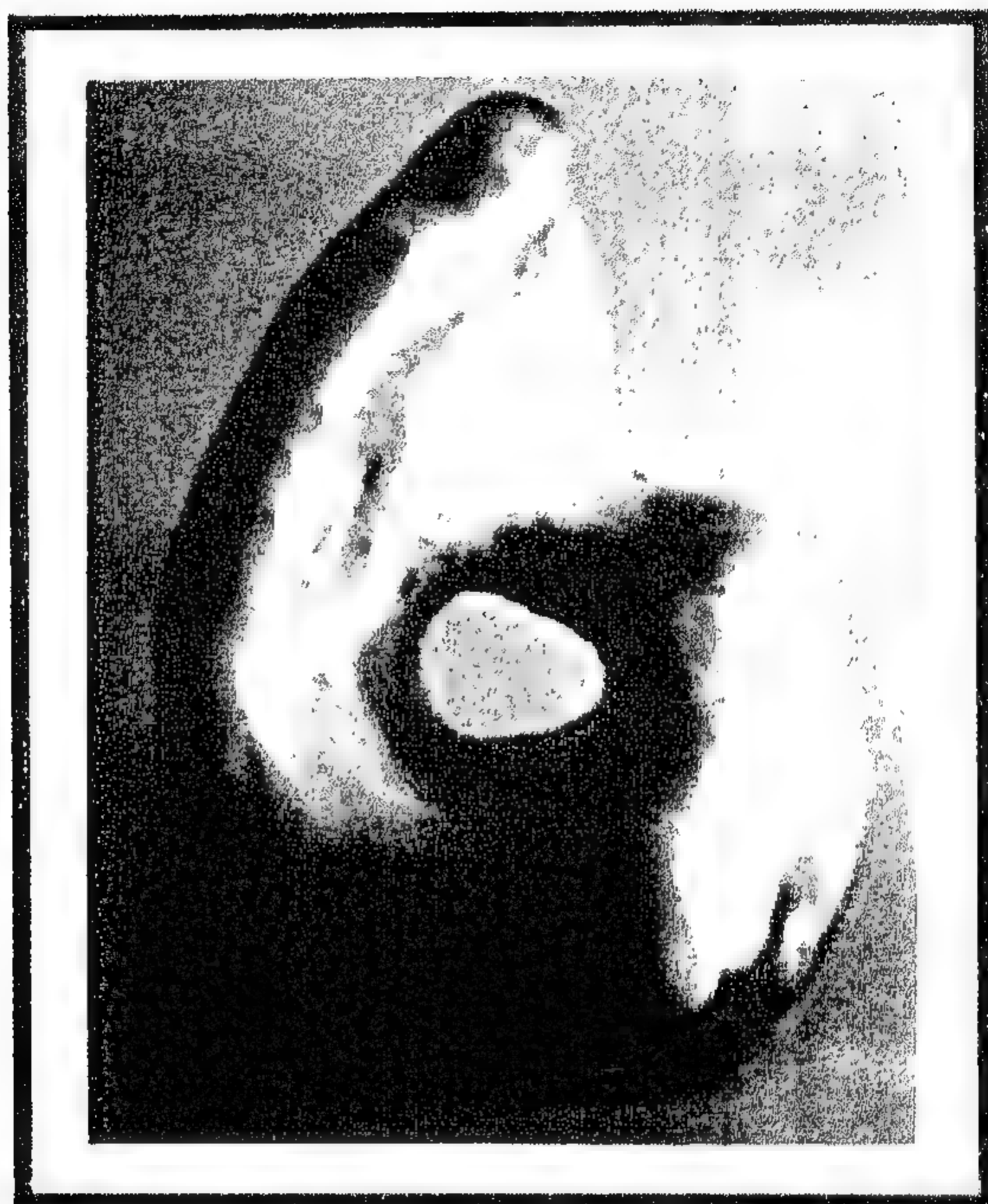
شكل (٧٢)

عمل « رجل القش » (١) للفنانة « آمال مريود »

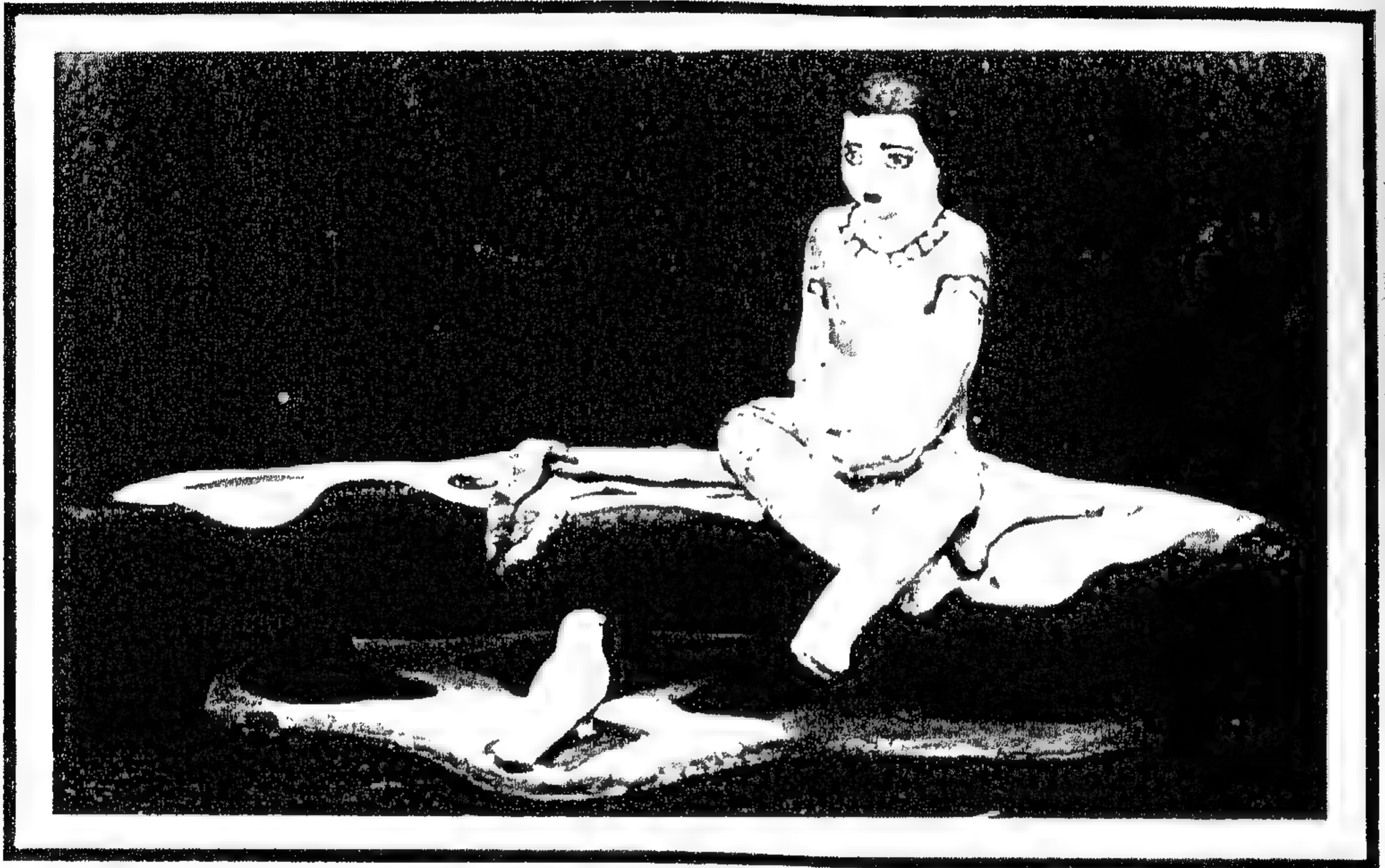


شكل (٧٣)

عمل « وجه أزرق » للفنان « عماد لاذقاني »
متحف دمر - دمشق



شكل (٧٤)
عمل « تكوين للفنان « محمود شاهين »



شكل (٧٥)

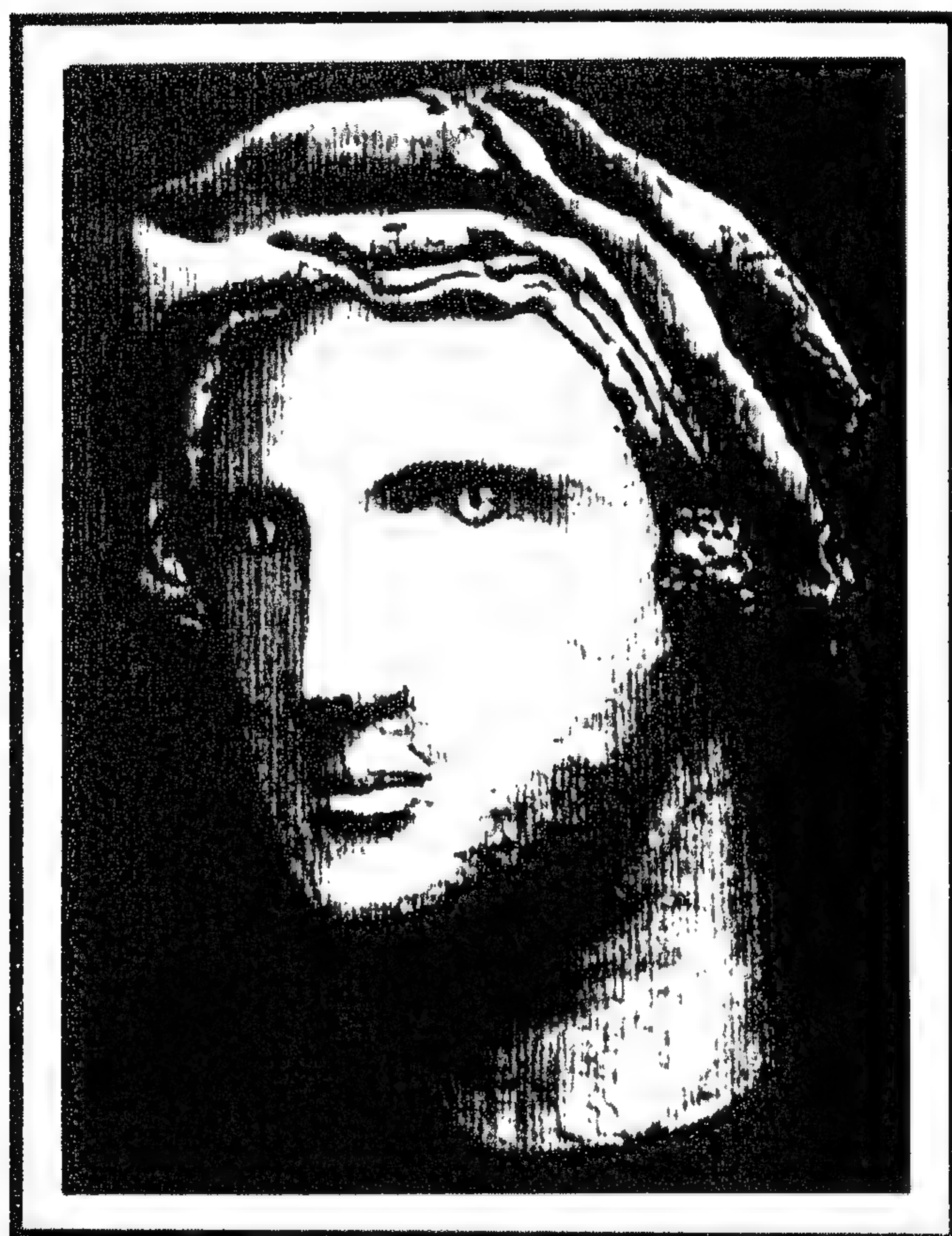
عمل « طفلة وحمامة » للضنان « عبد النعم محمد محمد الحيوان »



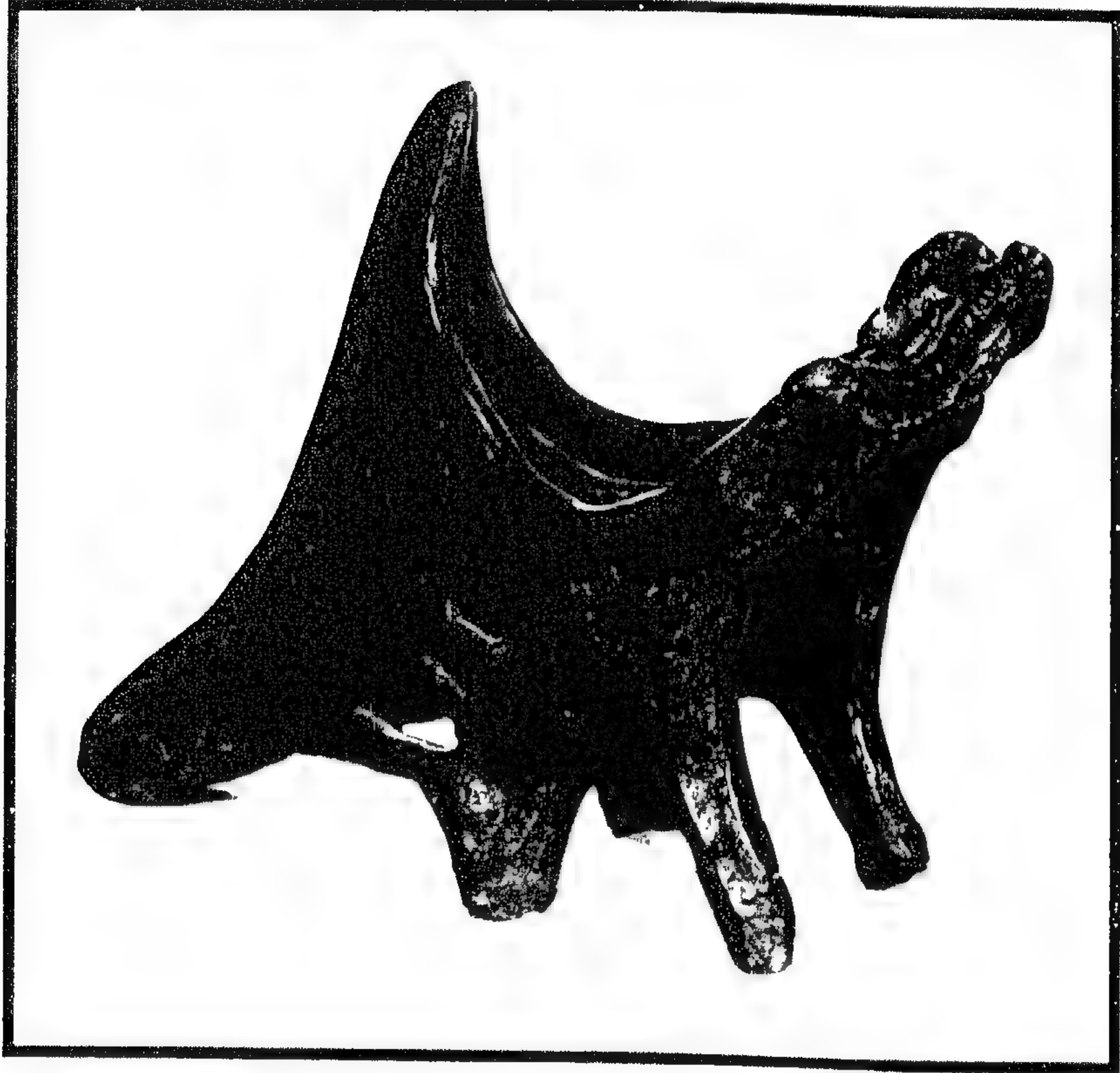
شكل (٧٦)
عمل « رجل القش » (٢) للفنانة « آمال مريود »



شكل (٧٧)
عمل طفل وسمكة « للفنان « محمد أبو القاسم »



شكل (٧٨)
عمل « رأس أسطوري » للفنان « عماد لاذقاني »



شكل (٧٩)
عمل « تكوين » للفنان « عبد الغني الشال »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٨٠)
عمل « فتاة عمورية »
للفنان « عبد السلام قطرميز »
متحف دمر - دمشق



شكل (٨١)

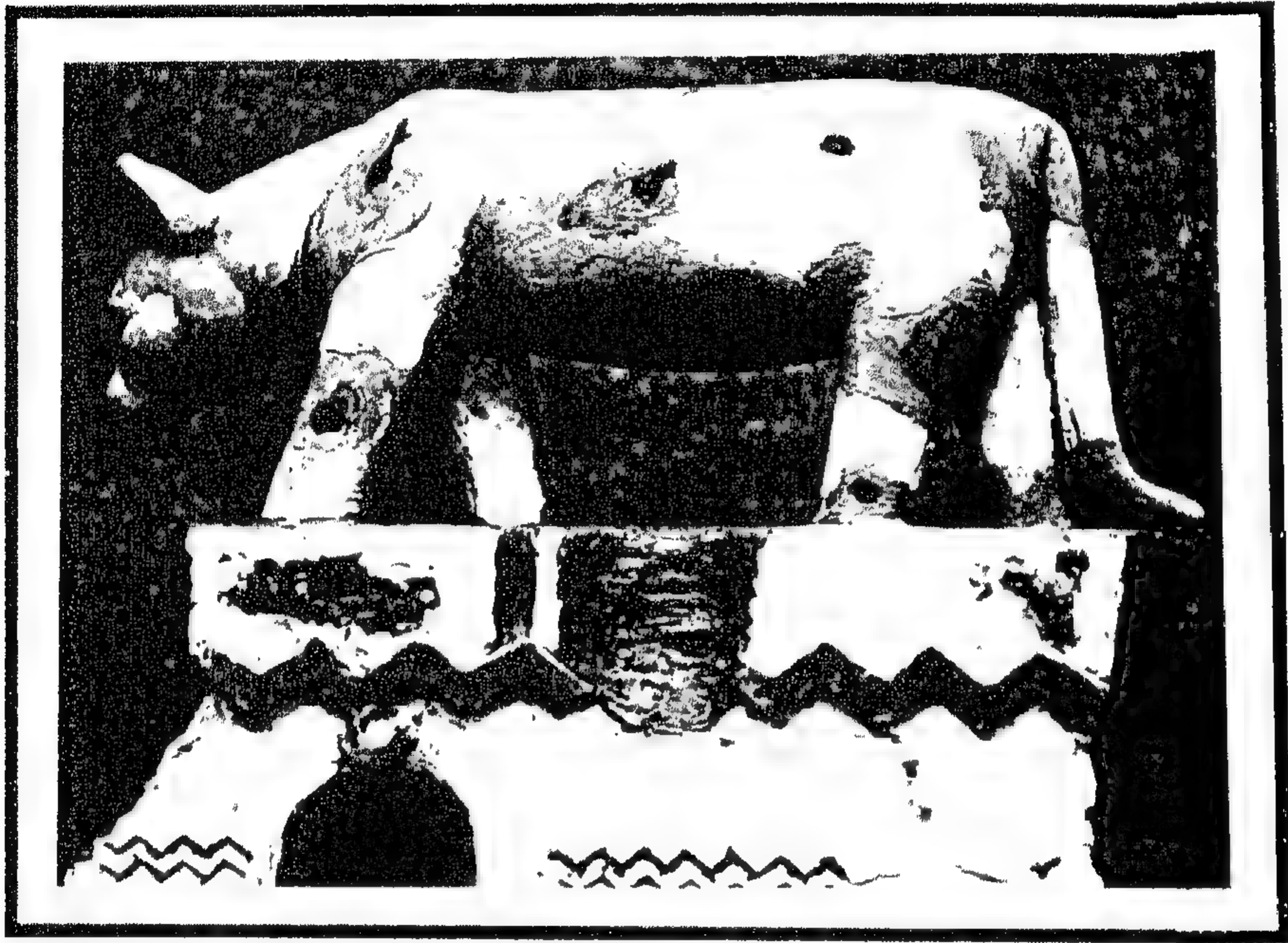
عمل « أمومة »
للصنان « نزيه الهجري »
متحف دمر - دمشق



شكل (٨٢)
عمل « تكوین إنسانی »
للصنان « محمود شاهین »

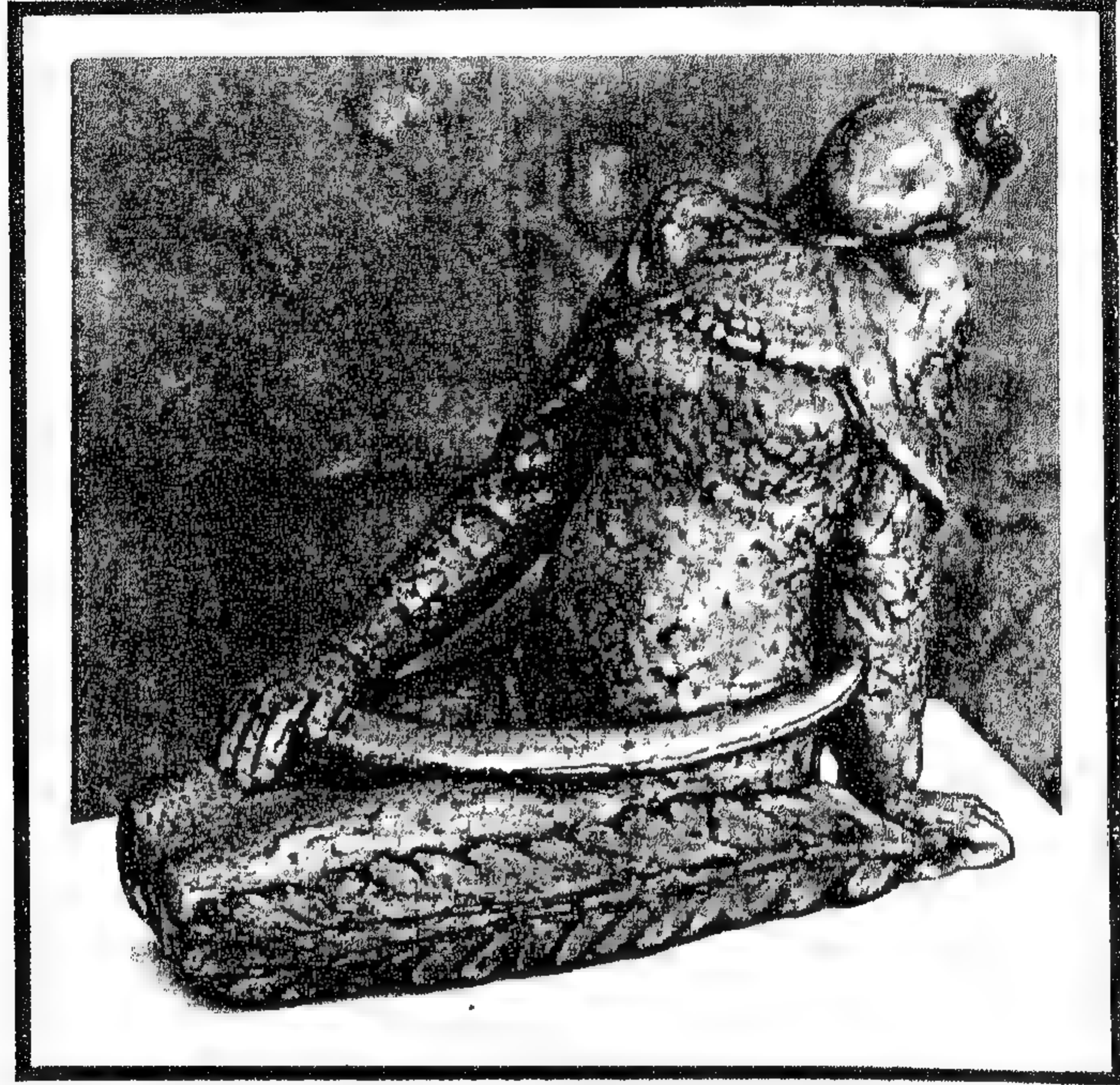


شكل (٨٣)
عمل « خصوبة منشدة » للفنان « عاصم الباشا »



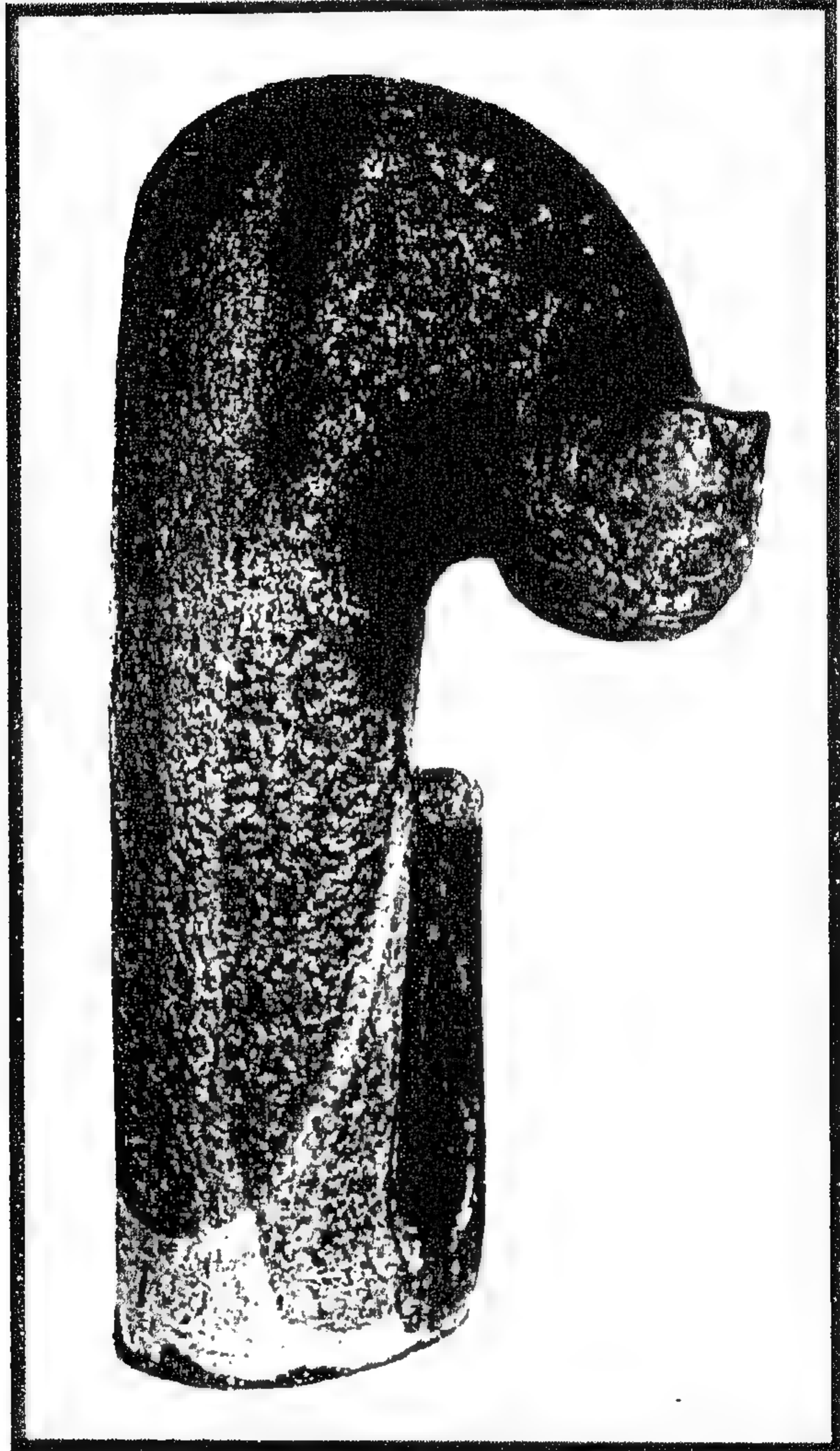
شكل (٨٤)

عمل « قطعة وعصفور » للفنان « عبد المنعم محمد محمد الحيوان »



شكل (١٥)

عمل « أم الشهيد » (٢) للفنان « عبد السلام قطرميز »
متحف دمر - دمشق



شكل (٨٦)

عمل « تكوين قطبة » للفنان « محمد طه حسين »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



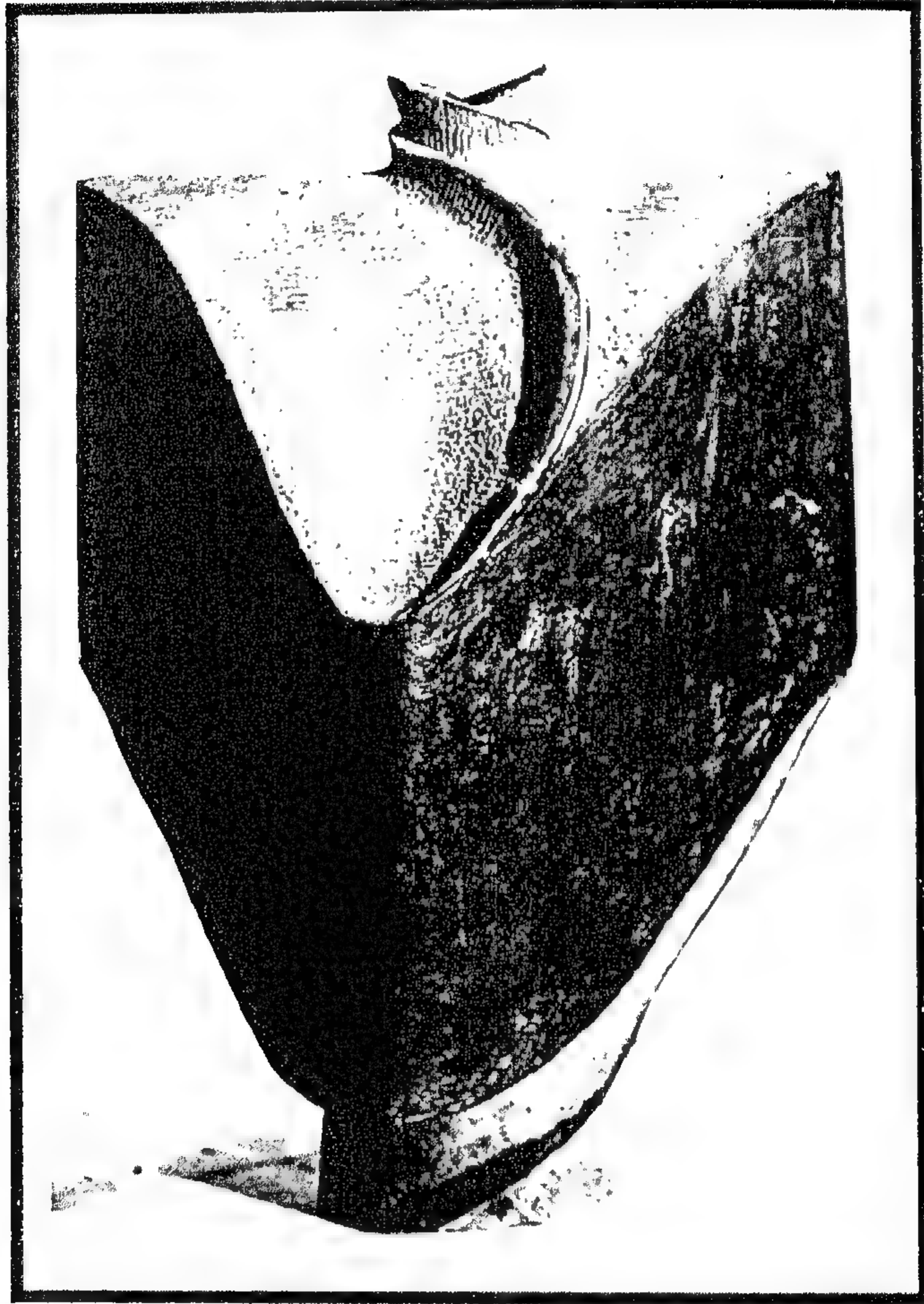
شكل (٨٧)

عمل « وجه » للفنان « صالح رضا »
 « متحف الفن الحديث » القاهرة

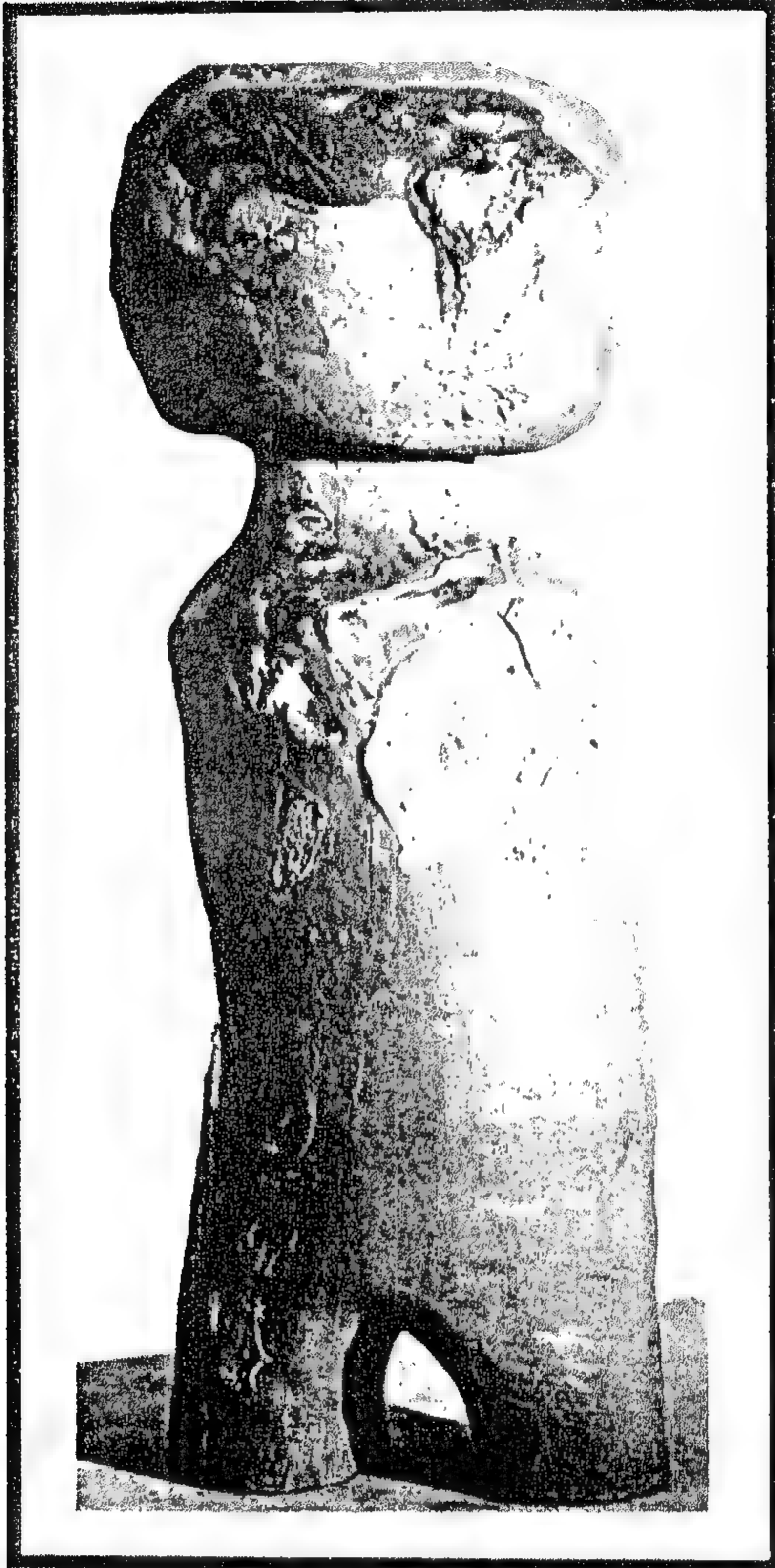


شكل (٨٨)

عمل « بناء إنساني » للفتان « فاروق إبراهيم »



شكل (٨٩)
عمل « تكوين » للفنان « عمر كامل »
، متحف الفن الحديث « القاهرة »



شكل (٩٠)

عمل « تكوين إنساني »
للصنانة « ميرفت السويقي »
« متحف الفن الحديث » القاهرة

الباب الثالث

النحت الخزفي المعاصر في مصر وسورية

- الفصل الأول :
أعمال من النحت الخزفي لفنانين معاصرين في مصر.
- الفصل الثاني :
أعمال من النحت الخزفي لفنانين معاصرين في سورية.
- الفصل الثالث :
النحت الخزفي وعلاقته بالموروث الشعبي.
- الفصل الرابع :
تجربة البحث.

الفصل الأول

أعمال من النحت الخزفي لفنانين معاصرين في مصر.

● مقدمة :

منذ أن وعى الإنسان وأدرك حاجته لخامة الطين لعمل أشيائه وأوانيهِ ، أخذ في تطوير صناعاتها والتنويع فيها ، فرغم التطور العلمي والتكنولوجي الكبير بما يختص بالخامات المستحدثة والجديدة إلا أن علاقة الإنسان بالطين لم تتغير لكونها أقرب الخامات الطبيعية المحببة لديه ، والتي ربما تكون ذات صلة « عضوية ميتافيزيقية ، بالإنسان بما لها من رباط قوي (مادي ومعنوي) .

ومصر بما لها من دور تاريخي وإبداعي في فن الخزف إعتبرت منارة لهذا الفن .

وفي عصرنا الحديث تناول الفنان تلك الخامة بهدف لا يقل أهمية عن سابقه ، بما قدمه في حياتنا الفنية التشكيلية من أعمال ذات قيم جمالية وتعبيرية تجعلها تندرج مع أعمال النحت الأخرى ، لما تتضمنه من أفكار ومشاعر الفنان عاكسة أسلوبه ومفهومه الخاص عبر عناصر وقيم فنية جعلت منها إتجاهاً فنياً تبلور ضمن حدود واتجاهات خاصة بالتشكيل الخزفي .

وفي مصر عدد كبير من الفنانين الذين تناولوا تلك الخامات لتنفيذ أعمالهم الفنية باتجاهات وأساليب متنوعة ، منها ما إتجه نحو الشكل المنتظم المتعلق بالآنية ، ومنها ما اتجه إلى التشكيل النحتي المباشر ، وآخر إتخذ إتجاه التشكيل الخزفي (محور البحث) ، وسوف يتناول البحث بالدراسة والتحليل بعض التجارب الهامة ، لثلاثة فنانين بثلاثة تجارب واتجاهات مختلفة .

● الفنان «فاروق ابراهيم» ١٩٣٧ ،

يعتبر الفنان من أوائل الذين خرجوا عن مضمون الخزف الإستعمالي إلى عالم الخزف التعبيري الذي يعتمد على إثراء القيم الجمالية والتعبيرية في العمل ، فقد تمكن الفنان من الربط والوصل بين فن النحت وفن الخزف بتكوينات وأشكال تحمل من القيم التعبيرية والجمالية ما وضعها بين أعظم الأعمال النحتية بمختلف خاماتها ، بل وأوجد للنحت الخزفي صيغة وقيماً تشكيلية تميزه عن غيره ، وللفنان إسهامات واضحة الأثر في الحركة التشكيلية المعاصرة بما يقدم من أعمال فنية وبما بذل من جهود إدارية وتربوية من خلال المناصب التي شغلها كعميد لكلية الفنون الجميلة ، ونقيب للفنانين التشكيليين ونائباً لرئيس قطاع الفنون بالمجلس الأعلى للجامعات ، وكذلك مشاركته الواسعة في لجان التحكيم وغيرها ، بالإضافة لما يقدمه من خلال استاذيته الحاصل عليها من أسبانيا في التدريس بقسم النحت .

أما عن أعمال الفنان فقد قدم من خلالها لغة تشكيلية خاصة تواكب العصر الذي يعيشه ، متناولاً الإنسان كعنصر أساسي ، وكرمز للتجربة دون التمثيل الاستاتيكي له منفرداً عن العالم ، بل عمد إلى مزجه مع البيئة الأساسية لمكونات الطبيعة الموجودة في الحياة من مبدأ التعاطف الشديد مع عناصر الطبيعة

والأشكال العضوية المحيطة بالفنان والعمل ، ويعتبر الفنان أن الموضوع ليس أكثر من إشارة للعمل نفسه للتعرف عليه ، فهو لا يعطي قيمة للعمل بحد ذاته بل وسيلة للوصول إلى شكل جمالي ، وهو يركز على الأسلوب الذي يطرح فيه هذا العمل من خلال عناصر البناء التشكيلية من كتلة وفراغ .. وغيرها مع تأكيده الواضح على الخط كعنصر هام في التكوين النحتي .

فالفنان مسيرة واضحة المعالم وأسلوب مميز متطور جاء نتيجة فهمه للخامة وإمكانياتها .

ومن أعمال الفنان التي تعود لفترة السبعينات عمل استطاع من خلاله إيجاد صيغة تشكيلية تجريدية بشكل فراغي ، مبرزاً إمكانيات الخامة المتواضعة في حمل أشكال إسطوانية تسمح بدخول الفراغ كعنصر أساسي في التشكيل ، وهو بذلك يستغل طاقة الخامة إلى أبعد حد ، حيث بنى كتلته الأساسية المحورية مؤكداً عليها خطوطه الرأسية التي لعبت دوراً واضحاً في تأكيد الربط بين الأحجام والكتل المترابطة والمتراكبة بإتجاه عمودي ، وبنقاط التقاء تكاد تكون وهمية أوجدت في العمل عنصر الحركة والإيقاع نتيجة الأحاسيس التي تثيرها خاصة بما يشكله الضوء الطبيعي من ظلال وتدرجات لونية تتداخل مع الفراغات المتنوعة الأشكال والأحجام رابطة الشكل مع الخلفية .

بالإضافة إلى المحافظة على التوازن المحوري ووحدة العمل رغم الإيقاع الناجم عن الأحجام المتنوعة حاملة ملمساً خشناً أبرز الكتل والظلال أيضاً بالاعتماد على لون الطينة الأساسي دون إضافات في الألوان أو الطلاءات ،

شكل (٩١)

أما في عمل آخر تناول الفنان تشكيله مستعيناً بالشكل الإنساني المتمثل بامرأة واقفة تميزت بنظرة جانبية أعطت العمل اسم لفئة شكل (٩٢) إنطلق فيه بكتلة عمودية ممشوقة استطاع بتشكيلها إيجاد حركة وإيقاع متميز مع المحافظة على التوازن العام في الكتلة ، كذلك توازن المساحات التي توزعت على العمل بتنظيم إعطاه حركة مستمرة خاصة في القسم العلوي منه ، نتيجة الرؤية البصرية لها ، يفصلها عن منطقة الوسط ذلك الخط المحدد لكتلة الذراع بترديد شديد الإيقاع نتيجة الظل الواضح ، كذلك المساحات المتنوعة في القسم السفلي التي تعلو بعضها البعض ، وتصل بين حجوماتها المختلفة فراغات صغيرة تقيم حواراً تشكيمياً أساسه الإيقاع ودليله الضوء الذي يثير بانعكاسه أو مروره السريع إحساساً بالحركة نتيجة لإرتباط الإيقاع بعنصر الضوء في تنقله الدائب على مكونات سطح الشكل ، والذي يؤدي دوراً هاماً في الإيحاء بالحركة نتيجة إنتشاره في اتجاهات مختلفة عندما يصطدم بتلك العقبات التشكيلية من خطوط منظمة للسطح ومساحات ذات اتجاهات متنوعة .

أما في عمله شكل (٩٣) فقد استحضر الفنان بعض الأحجام ، والأشكال العضوية بمفهوم تجريدي مكوناً كتلة سفلية يتخللها الفراغ لترتكز على القاعدة بعدة مساحات صغيرة تحقق للعمل التوازن والإستقرار ، وينطلق من هذه الكتلة المحجمة مساحات عمودية مبسطة إرتبطت معها بشكل عضوي متين ، وقد تراكبت مع بعضها مشكلة كتلة واحدة تداخل فيها الفراغ بأحجام وأشكال متنوعة أضفى عليها رشاقة وخفة وتنوعاً في الإيقاع والحركة بما أوجدته من ظلال قاسية تحيط بها تدرجات لونية تتناغم وسطوحه الخارجية مما يؤكد دور الضوء في إظهار الأحجام وتأكيداتها ، محافظاً على التوازن المحوري ومؤكداً للشكل الصرحي بخطوطه ومساحاته الطولية الممتدة في الفراغ .

كذلك اعتمد الشكل الإنساني في عمله شكل (٩٤) حيث تناول المرأة بوضعية الجلوس ليشكل منها تكوينه المؤلف من كتلتين مترابطتين الأولى ممثلة الجذع مع الرأس والأخرى مؤلفة الأرجل ، وقد ترك للفراغ دوراً في تأليف العمل متداخلاً بين الكتلتين ، وكذلك بين القدمين مما أعطى الشكل الرشاقة والحركة أكدها بخطوطه الصريحة ذات الحجم ، حيث حركت السطوح والكتل متخذة أشكالاً واتجاهات متنوعة ، أعطت للأرجل الإستقامة والتوازن ولكتلة الصدر الحركة المستمرة بإلتفافها حوله بخطوط منحنية ، ونلاحظ إعتداد الفنان على التنوع في كتله فمنها المتطاوّل ومنها الكروي مؤكداً الإيقاع المتنوع والحركة مع الحفاظ على التوازن والوحدة من خلال اللمس الذي اعتمده بواسطة أدواته منوعاً في إتجاه تلك التأثيرات الطولية التي كان لها دور في توزيع وانتشار الإضاءة والتفاعل معها على سطح العمل مقترباً من ملمس جذوع الأشجار كبنية عضوية ، كذلك بعض الزخارف الغائرة والفراغات الداخلية لتؤكد التنوع في الإيقاع والظلال .

فالفنان وقد إعتد مفهومه الخاص في إنتاجه لأعمال النحت الخزفي مركزاً على الأسلوب وإمكانات الخامات وإبرازها ، بالإضافة للقيم التشكيلية الأخرى ، بتكوينات تنوعت بين التجريد والواقعية والتعبيرية ، وغيرها من اتجاهات فنية معاصرة ، وقد أعطى للنحت الخزفي قيمةً تشكيلية ربما تميزه عن غيره أيضاً من الأعمال النحتية وتفتح له آفاقاً واسعة وتعطيه إتجاهاً خاصاً يجعل منه فناً منفرداً بحد ذاته .

● الفنان «محروس أبوبكر» ١٩٤٢م :

ما يميز الفنان بأعماله هو الابتكارية والجرأة بالتجريب في مجال تشكيل الخزف وتولييفه مع خامسة الصلب أو الحديد في عمل فني واحد ، قدم من خلاله مفهوماً معاصراً للتشكيل الخزفي من أجل الوصول إلى أسلوب جديد في التعبير بتشكيلات ذات قيمة فنية متميزة بخامات متنوعة لم تكن غريبة عن بعضها ضمن التشكيل الواحد ، حيث إرتبطت تماماً ببناء العمل ككل وتكوينه وحتى ألوانه .

فالفنان قد خرج من مفهوم الخزف النفعي أو الاستخدامي إلى إطار أوسع لا حدود له في مجال التعبير التشكيلي بتنفيذه لأعمال متنوعة في الصياغة ذات قيم جمالية وتعبيرية عبر عنها بالكتلة والفراغ واللون واللمس المتنوع مستخدماً أصابعه ولساقه الجريئة كذلك أدواته وما تتركه من تأثيرات على سطح العمل ، إضافة إلى تركيزه لإيجاد كيانات حية مليئة بالأحاسيس والانفعالات .

ومن أعماله شكل (٩٥) ، وقد طرح فيه الفنان فكره التجريبي في التوليف بين الخامات الطينية والمعدنية ، فقد وضع أربع كرات ذات أحجام مختلفة على قاعدة معدنية مسطحة منها ما رفعه بقطعة صغيرة من المعدن ، وأخرى ملتصقة بالأرض يخرج منها قضيب معدني صغير .

أما أكبرها فقد حملت قضيباً رأسياً التحم في نهايته بأخر أفقي حمل عليه الفنان كتلتين من أحجار التلك التي استحالت لأشكال زلطية من خلال درجة الحرارة المرتفعة والطلاء الموجود عليها ، جاعلاً من اللون عنصراً أساسياً للربط بين أجزاء العمل بتدرجات لونية متقاربة ، مؤكدة ثقل الكرات والقاعدة بدرجة اللون الداكنة ، وخفة الكتل العلوية بلونها الفاتح .

فإستطاع تحقيق قيم فنية وجمالية رغم استخدامه خامات مختلفة كلياً من حيث خواصها الفيزيائية ، مؤكداً التوازن في العمل بتركيزه الثقل في الأسفل بالكرات الأربع التي شكلت كتلة ظاهرية واحدة .

كذلك وضعه للكتلتين الفراغيتين بوضع متوازن ، معتمداً الفراغ كعنصر تشكيلي يحيط بهذه الكتل ، والذي ساعده وخدمه في تحقيق هذا الفراغ استخدامه لخامة المعدن بإمكاناتها ، والتي بدورها أوجدت إيقاعاً متنوعاً ومتميزاً بالانتقال من كتلة خزفية ذات حجم وشكل وملمس خاص إلى قطعة معدنية تختلف شكلاً وملمساً وحجماً ، وما تثيره من أحاسيس إتجاهها مسببة للرأي حركة لا تتوقف .

كذلك في عمله شكل (٩٦) نفذ الفنان عمله معتمداً كتلة خزفية أقرب ما تكون للكرة ، تخرج منها قضبان معدنية راسية اجتمعت مع بعضها عبر مستويات متنوعة تاركة أمام الفراغ مجالاً للدخول في التصميم ، وفوق هذه القضبان تظهر كتل كروية تداخلت معها وتنوعت بالأحجام والمستويات والأشكال الفراغية الداخلة في تكوينها ، محدثة مربعاً فراغياً بإحداها ، وشكلاً دائرياً مغلقاً بالأخرى ، أما الثالثة بقيت مصممة تميزت عن باقي العمل بلونها الذي تخلله الأخضر ، بينما سيطر عليه اللون الأسود المشرب بالبني الفاتح ، مما ربط بين أجزائه جميعاً حتى جعل من القطع المعدنية عناصر ليست بغريبة عنه ، فما يميز العمل الحركة والإيقاع المتنوع الذي أحدثه الفنان معتمداً خاصية الخامتين وأشكالها المختلفة ، مركزاً على الفراغ الداخل بالقسم العلوي كقيمة تشكيلية مؤلفة من فراغات داخلية وخارجية معتبراً الكتلة السفلية قاعدة ثابتة راسخة ترعى الحركة العلوية وتزيد من توازنها .

أما في عمله شكل (٩٧) فقد نفذه بكتلتين من الخزف متناولاً الشكل الأسطواناني القائم في الكتلة السفلية ، تعلوها كتلة مستطيلة أفقية ، مستخدماً خامة الحديد للربط بينهما لتؤدي وظيفة مادية وجمالية حققت الفراغ الفاصل بينهما مما أعطى للكتلة العلوية الحرية والخفة والإنطلاق خاصة وأنها أشبه ما تكون بطائر ممدود الجناحين ، محققاً خطأً أفقياً شبه مستقيم من الأسفل رد عليه الخط العلوي بحركة وإيقاع مختلف جعل من الشكل وكأنه بحالة حركة وطيран .

وإهتم الفنان بمركز العمل مظهراً كتلاً صغيرة بارزة حدها بخطوط متعرجة توحى بجسم كائن حي أكدته بكتلة صغيرة أعلى العمل وكأنها تشكل رأساً لهذا المخلوق الأسطوري ، الذي جعلنا نشعر بحركته التصاعدية خاصة وأن الفنان اعتمد مركز توازن للعمل بحيث توسط كتلتيه . كما نلاحظ لمسات الفنان على سطح العمل خاصة وأنه استخدم ألواناً وطلاءات ذات بريق معدني كامد ، بالإضافة لاستخدامه اللون الداكن حيث أعطى للعمل وزناً وحضوراً مميزاً رابطاً بين الكتلتين .

شكل (٩٨ أ) وفي عمله إتخذ الفنان مادة الخزف منفردة دون إدخال خامات أخرى ، معتمداً في عمله على التأثيرات واللمسات التي شكل بها العمل ، إن كانت بيديه أو بأداة النحت ، فأعطت تعبيرات جمالية من خلال تفاعل الظل والنور مع تلك السطوح بما تحمله من تأثيرات .

وقد اعتمد الفنان في بنائه للعمل على الكتلة المغلقة والسطح الواسع في الأسفل مما منحه ثقلأً واستقراراً واضحاً خاصة تلك الكتلة الكروية المتداخلة معه ، بينما أدخل الفراغ على القسم العلوي كقيمة تشكيلية جمالية ، جعلت الأشكال تبدو خفيفة متحركة خاصة بوجود ذلك الشكل الإنساني التعبيري الذي نفذه بالشرائح الطينية حاملة لمسات أصابعه ، ويبرز القسم العلوي من هذا الشكل خارج سطح العمل بارزاً في الفراغ بأشكال وأحجام مما أكد الإيقاع المتنوع الذي شكله الخط الخارجي ، وقد استخدم اللون الداكن مع ألوان البريق المعدني في الطلاء الذي اعتمد عليه في إبرازه وإظهاره من خلال الإضاءة الساقطة على الشكل ، شكل (٩٨ ب) .

هكذا نجد الفنان منوعاً في تكويناته ، جريئاً في تصميماته ومنفذاً لها بطرح تجريدي وتعبيري يواكب تطور الفنون التشكيلية المعاصرة ، فأكسبها قيماً فنية وجمالية متميزة .

● الفنانة : «ميرفت السويضي» ١٩٥١ :

انطلقت الفنانة في أعمالها بالنحت الخزفي من منطلق محافظتها على المفهوم الخزفي كمادة وتأثيرها الخزفي على المتلقي بالإضافة لما تحمله من قيم تشكيلية جمالية وتعبيرية حرة تتجاوز القواعد التقليدية المتعارف عليها للآنية ، وتحمل في نفس الوقت قيماً تعبيرية وفنية ، تنقل للمتذوق الأحاسيس والانفعالات مع آراء الفنانة التشكيلية والفكرية ، فقد حصلت الفنانة على درجة الدكتوراه في فلسفة التربية الفنية عام ١٩٩٦ ، تخصص خزف بعد درجة الماجستير ، وكذلك منحتها ليونغسلافيا لمدة عام جعلتها تخرج وتحرر من شكل الآنية وتتناول مواضيع مختلفة من طفولة وعرائس شعبية ؛ بالإضافة لاستخدامها عموماً الألوان والطلاءات الزجاجية محافظة على مظهر الخامة .

من تلك الأعمال شكل (٩٩) حيث طرحت فيه الفنانة تكويناً يوحي بالشكل الإنساني في حالة الوقوف عبارة عن كتلتين مترابطتين العليا أصغر قليلاً من السفلي ، ويربط بينهما عنق أوجد فراغاً ليحدث رشاقة وجمالاً في الشكل . إضافة لمجموعة من الخطوط العريضة البارزة على سطح العمل مؤكدة الربط بين الكتلتين ، محدثة حركة وإيقاعاً واضحاً .

ويظهر في الكتلة العلوية المكعبة بروز يتوسطها على شكل كروي وكأنها رأس طفل تضمنه هذا العمل بما يحمله من نسب خاصة أقرب إلى نسب الطفل ، وعلى أطرافها أشكال هندسية بارزة في الفراغ توضع فوق بعضها بمسافات غير متساوية توحى بزخارف العرائس الشعبية والعباب الأطفال .

أما الكتلة السفلية فتلاحظ ثباتها واستقرارها على الأرض بشكلين اسطوانيين وكأنهما أرجل محدثة فراغاً بسيطاً بينهما أضفى على الشكل قيمة جمالية رد عليها ذلك الفراغ الصغير المفتوح أعلى الرأس . وقد استخدمت الفنانة الطلاءات الزجاجية المطفأة واللون الأخضر الفيروزي مع الأحمر بتناسب وتداخل أليف ومتناسق .

أما في عملها شكل (١٠٠) : فقد نفذت فيه الفنانة شكلاً مؤلفاً من قطعتين منفصلتين يمثل جسم امرأة ، وجاءت الكتلة السفلية تتميز بالضخامة ممثلة منطقة الحوض وتتفرع في الأسفل إلى كتلتين غير متناظرتين إحداهما أكبر من الأخرى رمزت إلى الأرجل وحققت الإستقرار والتوازن للعمل ، وجاء الجذع بشكل أقرب إلى المربع ضم إليه الذراعين بكتلة واحدة وكذلك الرأس المضغوط إلى الجذع بشكل هندسي ، ويظهر تحته على الظهر بروز بشكل دائري وكأنه رداء أو شعر يتدلي من الرأس.

هذا وأكدت الفنانة على ربط أجزاء العمل مع بعضها من خلال إحداثها للخطوط البارزة ، وكذلك الخطوط اللونية التي أضفت عليه حضوراً جمالياً من خلال التناغم والإيقاع وكذلك الحركة وكأنها تبتدع بالإضافة للنحت لوحة فنية لونية اعتمدت جسم العمل خلفية لها .

أما في عملها شكل (١٠١) فقد جمعت بين شكلين يمثلان الطفولة بنسبها الخاصة بأسلوب تجريدي فطري يناسب الموضوع ، معتمدة إبراز التناغم والإيقاع والحركة من خلال الأحجام المتنوعة والمختلفة الأشكال وباستخدام عنصر الفراغ في التشكيل حيث فصل بين الأرجل وتداخل وترابط مع الأشكال الهندسية البارزة خارج العمل والتي توحى بألعاب الأطفال الشعبية .

وتميز الشكلان بالتوازن المحوري والتناظر وقد إستقرا على أرجل إتخذت مساحات لباس بها جاءت بشكل إسطواني مترابطة مع العمل بشكل عضوي متين .

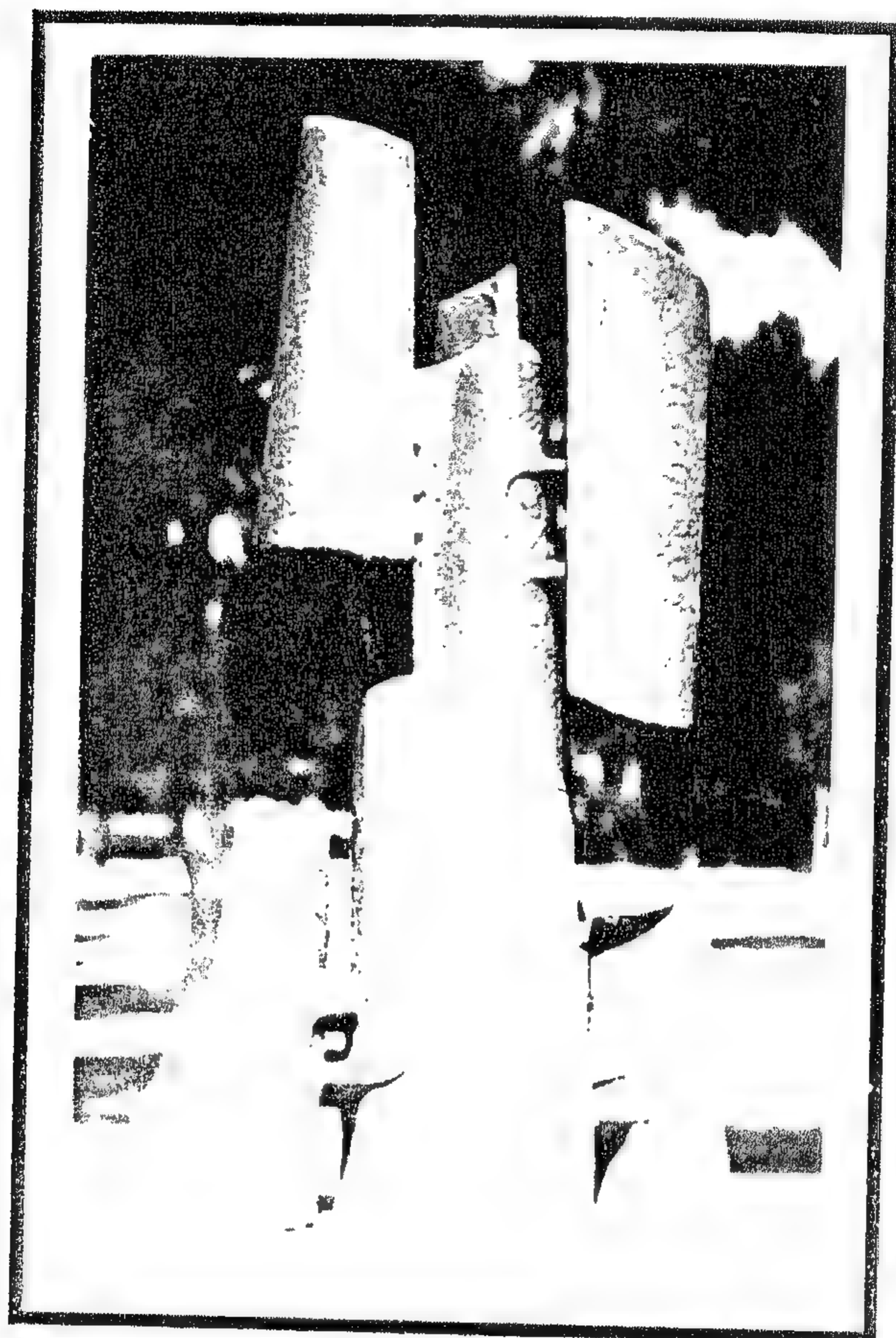
وقد حافظت الفنانة على مظهر الخامات باستخدامها الطلاءات والألوان ببريق معدني نحاسي تداخل معه اللون الأسود وبعض المساحات الصغيرة من الأخضر مسببة للرائي إحساساً حركياً يانتقال العين بين تلك الألوان لاسيما أنها إتخذت مساحات حرة باتجاهات متنوعة .

كذلك قدمت الفنانة عملاً آخرًا شكل (١٠٢) حاملًا من القيم الجمالية والتعبيرية ما يعتمد على الأشكال المجردة بتوازن محوري أعطاها الشموخ والإستقرار، مستعينة بالألوان التي حققت لها تناغمًا حركيًا مسببة حيوية وحركة بتناوب وتجاور الألوان وتدرجاتها عبر مساحات متنوعة غطت سطح العمل الذي يعتمد الأشكال المجردة رافعاً كتلة ذات حدود متعرجة استقرت على كتلة إسطوانية الشكل . وقد أدخلت الفنانة على العمل بعض الرموز والأشكال تركزت مع محور الشكل كالدوائر التي توزعت على الكتلة العلوية مؤكدة للحركة الداخلية ضمن التكوين ، وكذلك شكل الهلال الذي جاء متوضعاً أعلى العمل محدثاً حركة وإيقاعاً توج الكتلة العريضة وربطها بالفراغ المحيط بها .

هكذا نجد الفنانة وقد ركزت على استخدام ألوان في معظم أعمالها رابطة لها مع التكوين الخزفي ، مظهرة دورها في التشكيل وماتقدمه من قيم جمالية وتعبيرية تنسجم وكتلة العمل .



الصور الخاصة بالفصل الأول



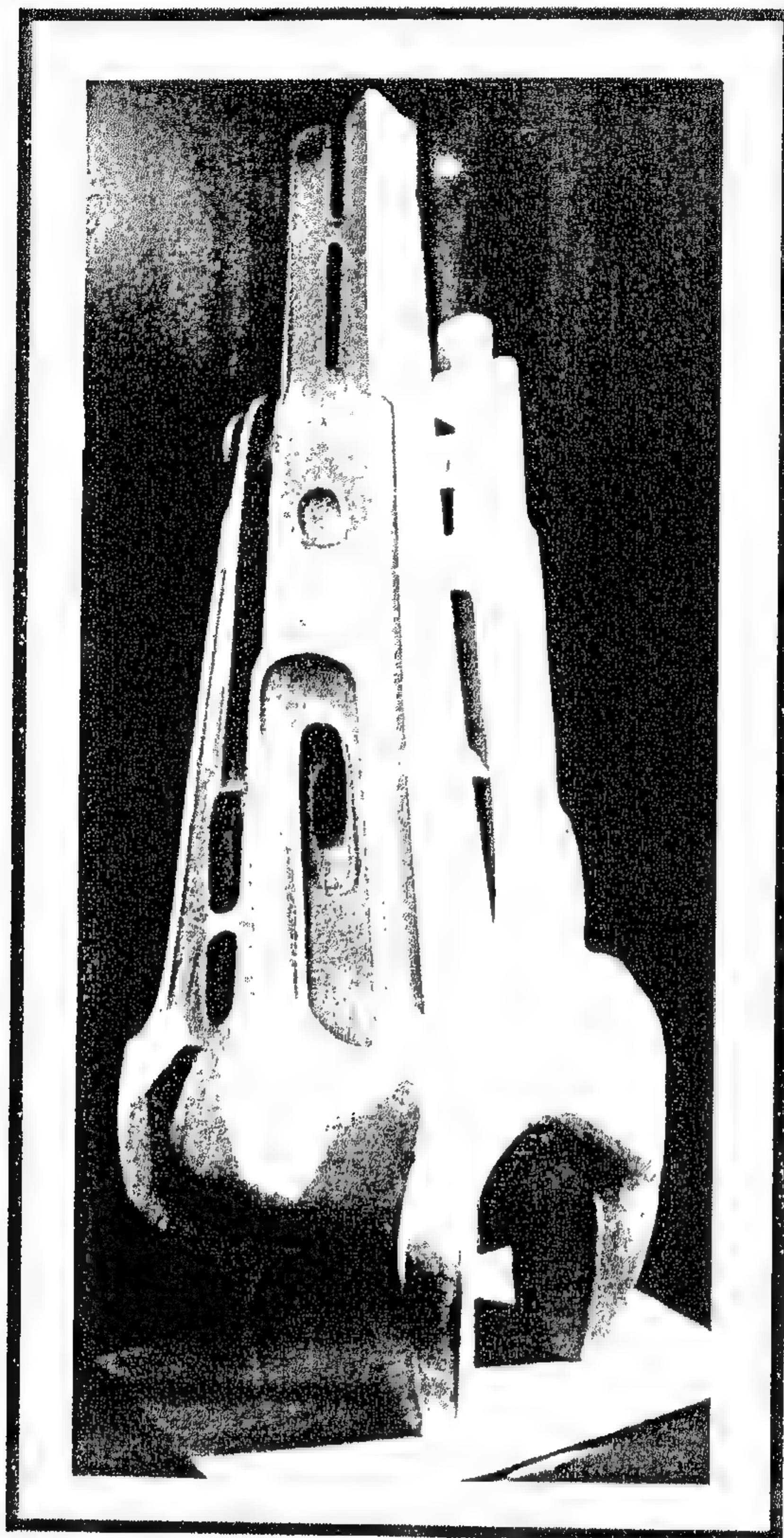
شكل (٩١)
عمل « تكوين » للفنان « فاروق إبراهيم »



شكل (٩٢)

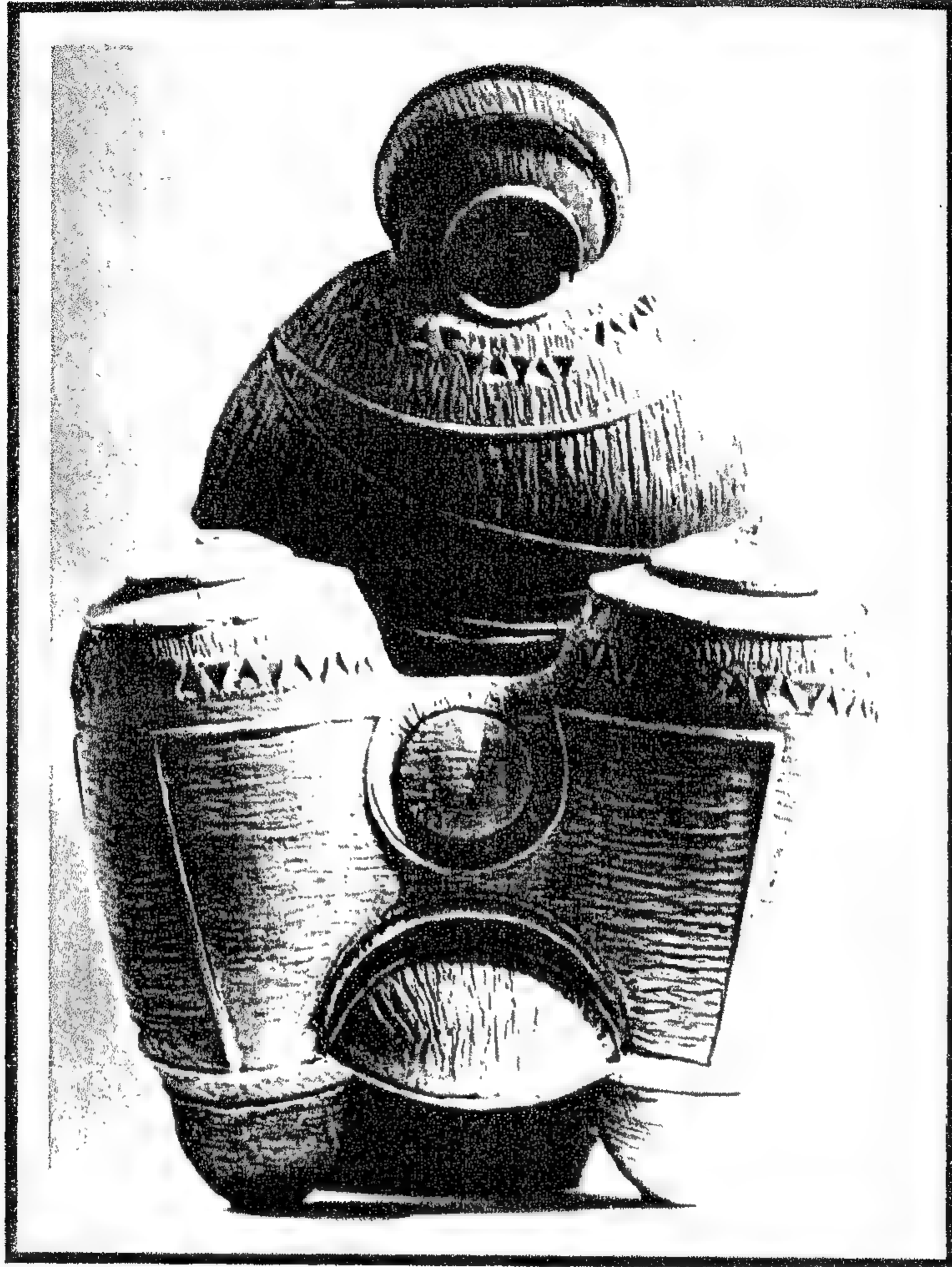
عمل « لفتة »

للصنان « فاروق إبراهيم »



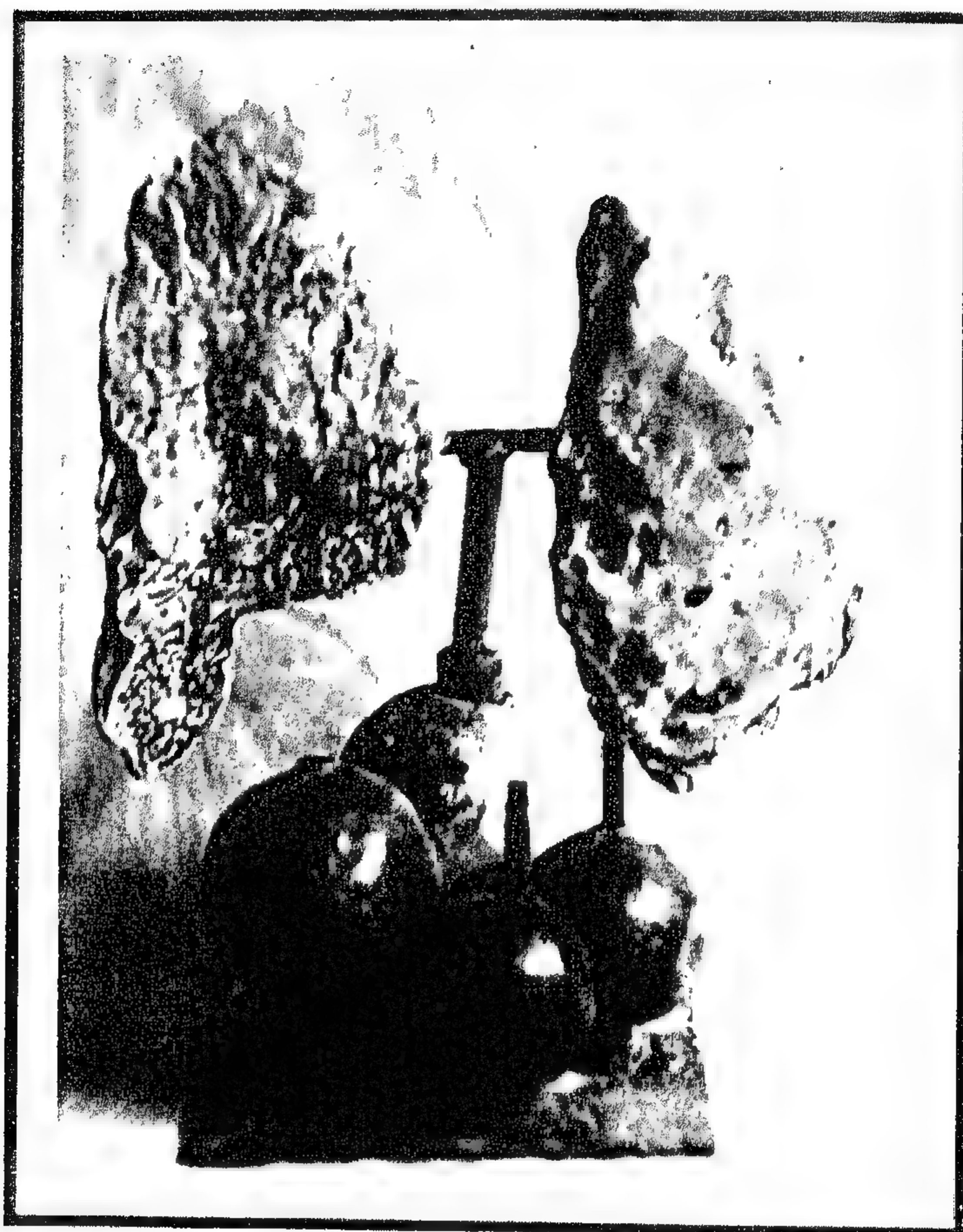
شكل (٩٣)

عمل « تكوين ————— »
للصنّان « فاروق إبراهيم »

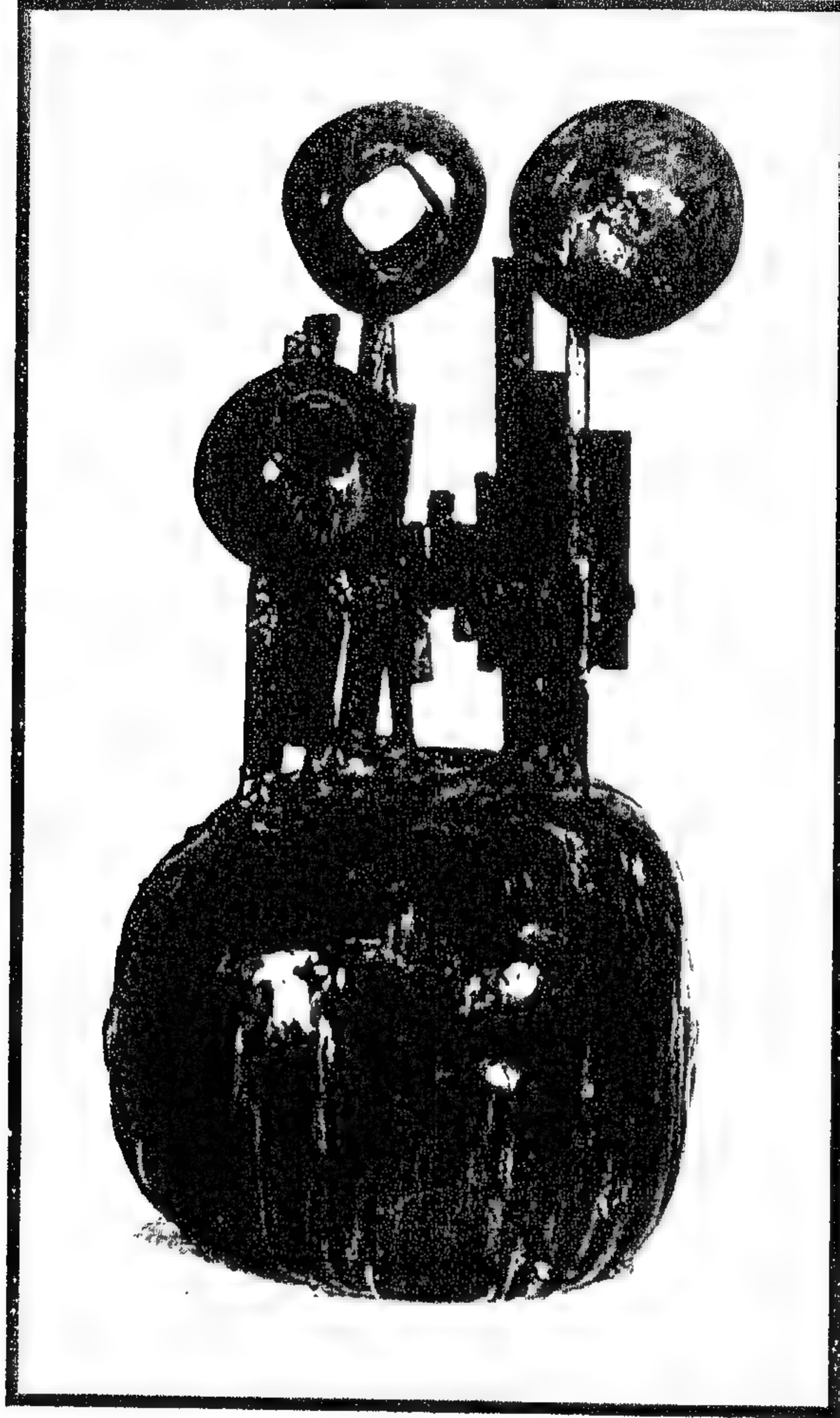


شكل (٩٤)

عمل « تكوين إنسانى » للفنان « فاروق إبراهيم »

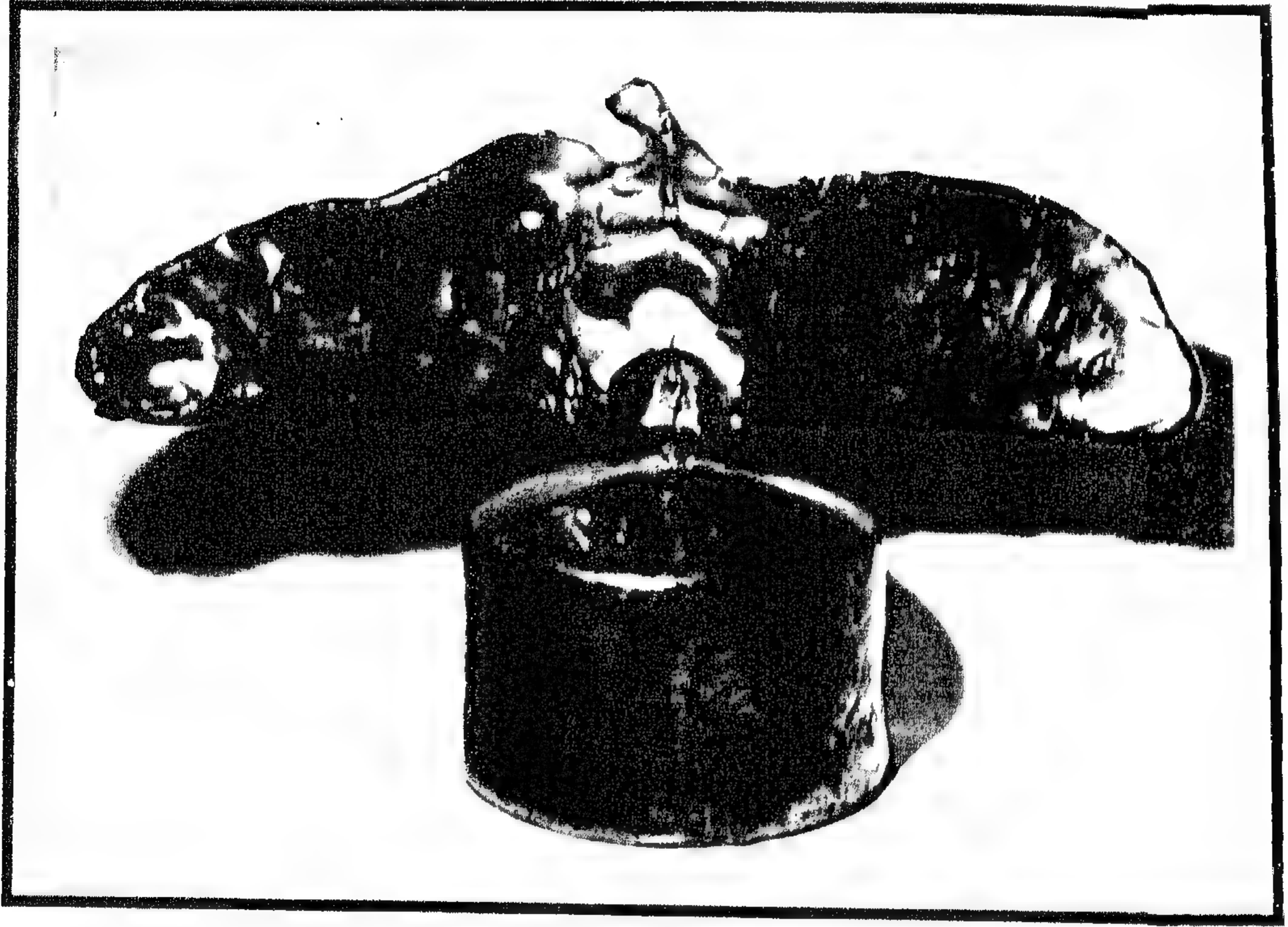


شكل (٩٥)
عمل « تكوين » للفنان « محروس أبو بكر »

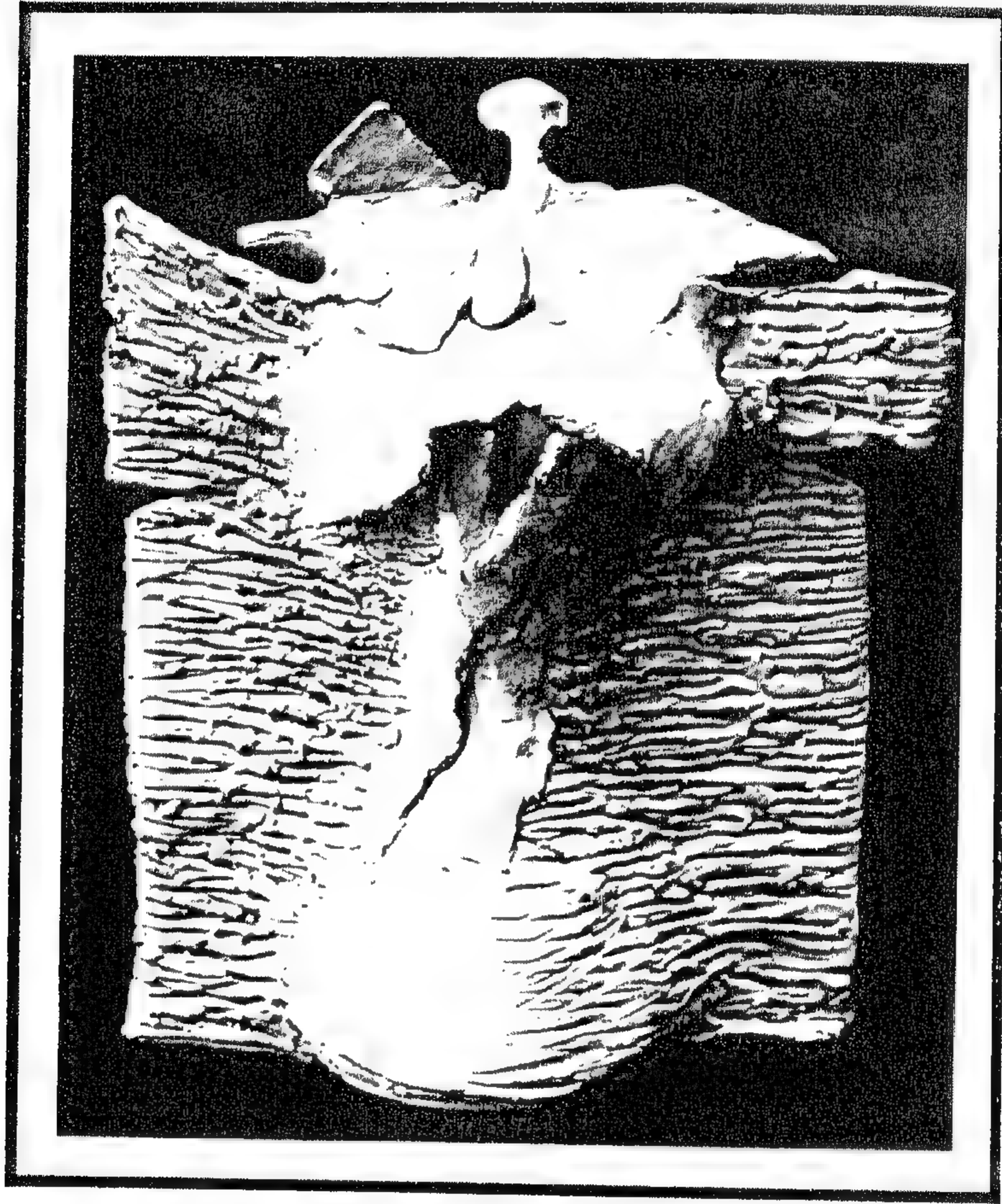


شكل (٩٦)

عمل « تكوين فراغي »
 للفنان « محروس أبو بكر »
 « متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (٩٧)
عمل « تكوين » للفنان « محروس أبوبكر »

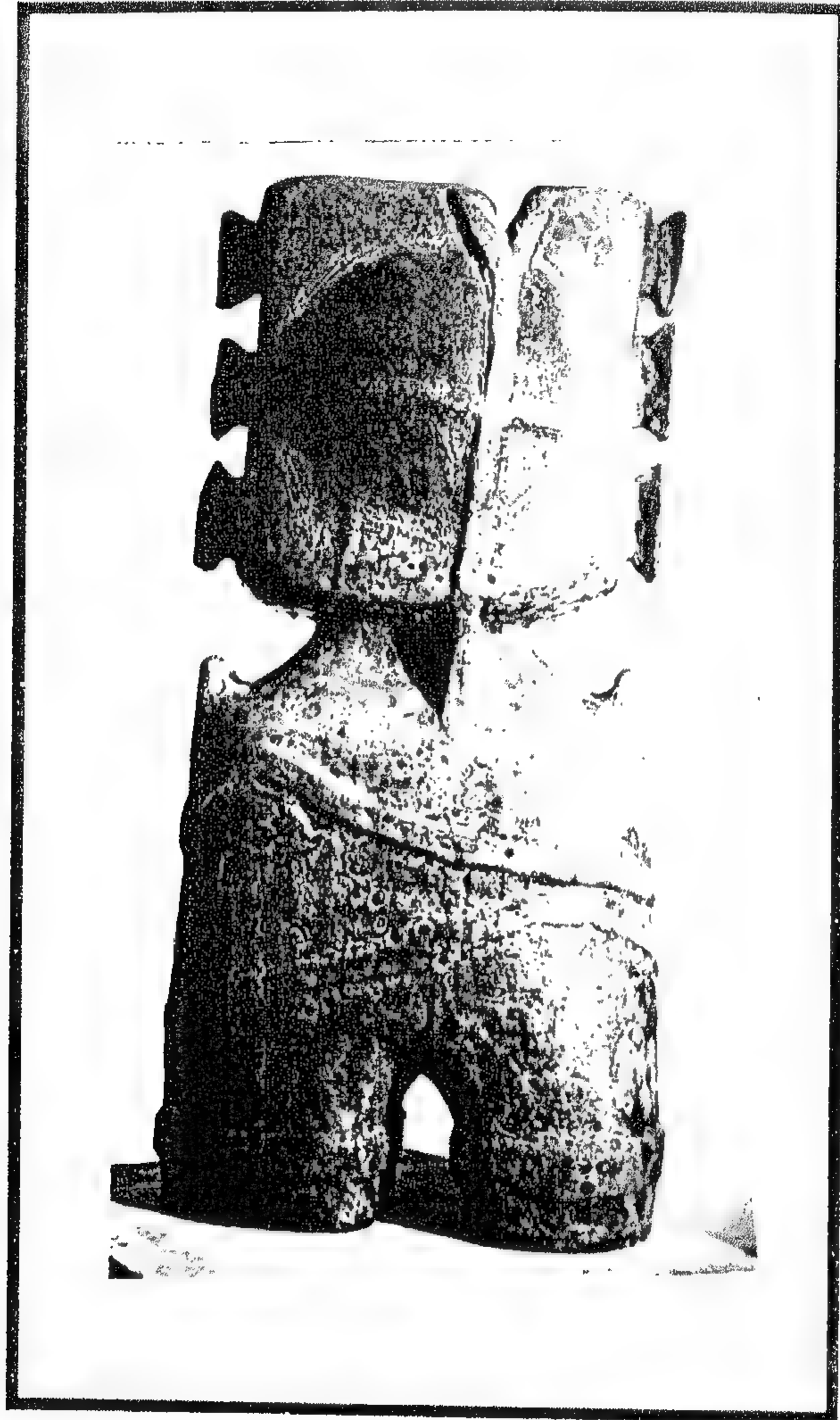


شكل (٩٨ آ)

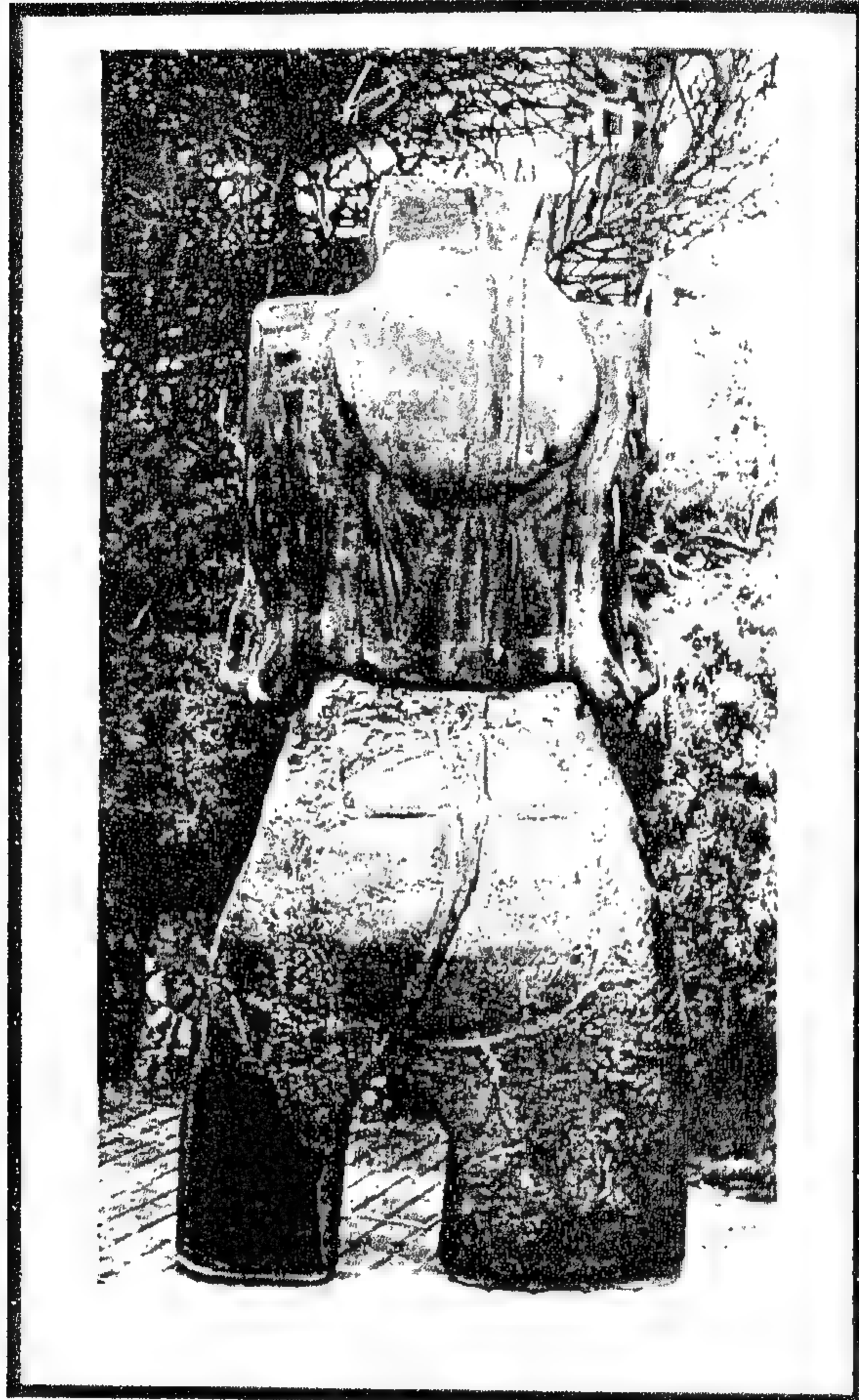
عمل « تكويين » (١) للفنان « محروس أبو بكر »



شكل (٩٨ ب)
عمل « تكوين » (١) للفنان « محروس أبو بكر »

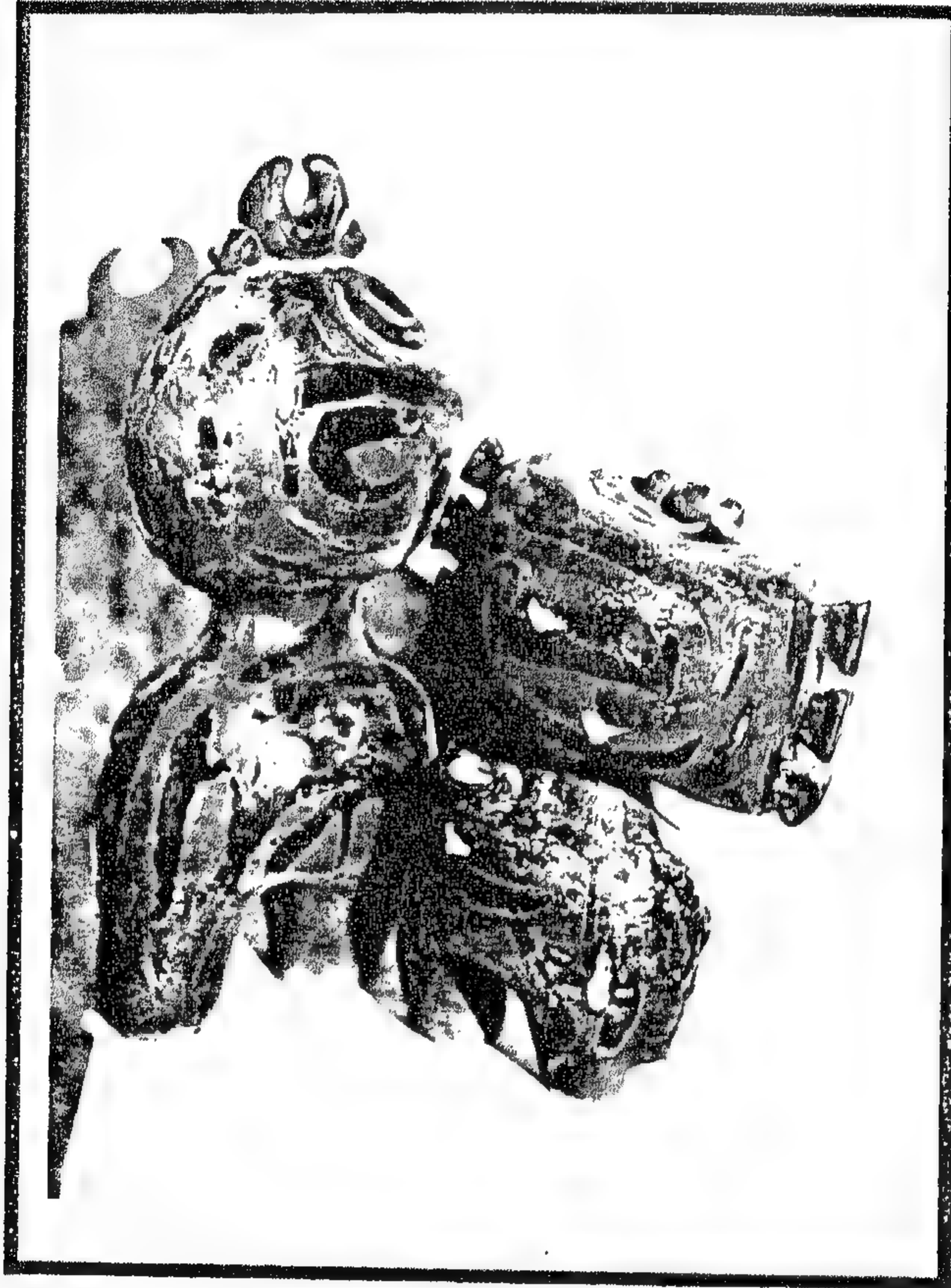


شكل (٩٩)
عمل « تكوين » للفنانة « ميرفت السويصى »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (١٠٠)

عمل « تكوين إنسانى »
 للمنانة « ميرقات السوفى »
 « متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (١٠١)
عمل « تكويين طفولي »
للصنانه « ميرفت السويقي »

الفصل الثاني

أعمال من النحت الخزفي لفنانين معاصرين في سورية.

● مقدمة :

كان لسورية وفنانيها دور هام في تطور وازدهار فن الفخار والخزف على مر العصور خاصة في ظل الدولة الإسلامية ، وعاد في العصر الحديث لينطلق من غفوته على أيدي الفنانين والخزافين الذين تناولوا تلك الخامات من منطلق المفهوم العام لها كآنية إستخدامية أو تزيينية لا تتعدها برغم الأشكال والتصاميم الإبتكارية المتنوعة .

سوى بعض الفنانين الذين تناولوها من وجهة نظر تشكيلية أعطت الخزف آفاقاً جديدة واسعة من خلال بعض الأعمال النحتية التشكيلية ذات القيم الجمالية والتعبيرية والرمزية عاكسة نظرة الفنان ومفهومه وأسلوبه الخاص .

وسوف يتناول البحث أعمالاً لثلاثة من الفنانين للدراسة والتحليل والوقوف على قيمها الفنية والتعبيرية لإستخلاص صيغة فنية تميز النحت الخزفي .

● الفنان : « محمد حسام الدين » ، ١٩٣٧ :

يعتبر الفنان من أوائل الذين تخطوا مفهوم الخزف الإستعمالي إلى عالم الخزف التعبيري في سورية .

فرغم أنه رسام ومصور إلا أنه استطاع من خلال دراسته للخزف في تشيكوسلوفاكيا بتحضيره دبلوم عام ١٩٦١ أن يدخل عالم النحت الخزفي بمجموعة من الأعمال نفذها بطريقة البناء المباشر ، وجاءت تحمل في طابعها سمات وتأثيرات مختلفة الإتجاهات محاولة منه في صهرها وصياغتها من جديد بأسلوبه الخاص .

تلك السمات إستقاها من بيأته التي عاش ونشأ فيها ، ومن خلال إطلاعه واحتكاكه بحركة الفن الحديث عندما مثل سورية في أكاديمية السيراميك الدولية في جنيف ، ثم في مؤتمر الخزف الدولي الثالث بألمانيا .

وقد نفذ الفنان عدداً من الأعمال بشكل متناسب ومكانها في الحدائق والأماكن المفتوحة ، معتمداً على الشكل الصرحي المشوق واللون الواحد ذو الملمس الخشن .

ومن أعماله شكل (١٠٣) الذي نفذه بالشاموط* في كتلة واحدة مصمتة بشكل عمودي متوازن ومستقر .

معتمداً فيه على العناصر والأشكال الهندسية من خطوط ومساحات واضحة وصريحة ، خاصة وأن العمل جاء ذو وجهين مسطحين إعتد التشكيل فيهما فقط على الخط الخارجي للعمل ، بينما الوجهين الآخرين ظهر تشكيله بالكتل والأسطح ذات الأشكال والأحجام المختلفة .

(*) الشاموط : هو خلطة طينية يدخل في تركيبها مسحوق لطينة سبق حرقها بدرجة حرارة عالية ، مما يعطي للخليط إمكانيات أكبر في التشكيل ، وهو ما يعرف أيضاً بالتراكوتا .

مركزاً في ذلك على الكتلة الإيجابية البارزة مقابل الفراغ الذي أحدثه بشكل يحقق التوازن والحركة والإيقاع المتنوع خاصة بامتداد الكتل والأسطح باتجاهات مختلفة من راسية وأفقية وتداخلها مع الفراغ المحيط بالعمل .

وانطلاقاً من فكرته في تنفيذه للعمل ككتلة حدائقية فقد ترك العمل بلون الطينة الأساسي ولم يستخدم الألوان أو الطلاءات الزجاجية مؤكداً في ذلك على إرتباط العمل بمحيطه مما يظهر كتلة العمل ويؤكد لها من خلال الظلال والتدرجات اللونية الناجمة عن الضوء الطبيعي .

أما في عمله « شكل إنساني ، شكل (١٠٤) : قدم فيه الفنان طرحاً تجريبياً تعبيرياً لجسم الإنسان ، بنسب خاصة ، حيث إختزله لأشكال هندسية مجردة مؤلفة من عدة قطع متراكبة .

فنجده وقد نفذ الجذع والأرجل على شكل إسطوانة منتظمة تبدأ في الأسفل بقاعدة صغيرة تضمن توازن العمل ، وتحمل في أعلاها كتلة أفقية أقرب إلى الشكل المغزلي تمثل الصدر والأكتاف بكتلة واضحة تنتهي أطرافها بفتحات دائرية تتجه نحو الأعلى توحى بمكان الأذرع .

أما كتلة الرأس فقد جاءت على شكل مستطيل مجوف تضمن تفاصيل الوجه بتعبير مميز ، لافتاً تركيز الفنان لإظهارها بالرغم من إختصاره وتجريده لبقية أجزاء الجسم الإنساني ، فهو يحمل ملامح الوجه الأهمية في التشكيل ويؤكد إرتباطها بروح العمل التعبيري ، وبأسلوب الفنان ، بالرغم من أنها ربما تبدو إضافة غريبة بعض الشيء .

هذا بالإضافة لحافظته على مفهوم وشكل الآنية الفخارية بنفس الوقت مستغلاً أسلوب الطرح الذي ساعده في ذلك ، فلو تناولنا الكتلة التي مثلت الصدر مع الأكتاف ، شكل (١٠٥) على حدا ، نجدها تصلح لأن تكون إناء فخارياً تزيينياً (Vase) مثلاً .

وتتميز العمل ككل بلمس خشن يتناسب ولونه الفاتح تأكيداً للظلال والكتل ومتناسباً مع محيطه ، كونه عملاً قابلاً للعرض في الطبيعة بما فيها من ألوان زاهية وإنارة مباشرة بعيداً عن الألوان والطلاءات الزجاجية .

أما في عمله « العائلة » ، شكل (١٠٦) المبني بناءً مباشراً بمادة الشاموط وبقطعة واحدة ، فقد استخدم فيه الطلاءات الزجاجية والأكاسيد الملونة التي أصبحت عنصراً أساسياً من عناصر العمل ، حيث شكل فيها بعض التفاصيل في الوجه من عيون وفم وشعر ، وجاء العمل هندسياً متراكباً من عدة مساحات مستطيلة مختلفة الأحجام ، منها ما مثل الأعناق وغيرها قد شكل أربعة وجوه كل إثنان متقابلان ، مؤلفة بمجملها العائلة .

وقد توج عمله بمجموعة من الأزهار متوضعة على الرأس إشارة ورمزاً منه للحياة السعيدة المرتبطة والمعتمدة على تعاضد الأسرة وإرتباطها العضوي ، كما ساعدت في التنويع بالحركة والإيقاع بما شكلته من ألوان وظلال .

وفي الشكل (١٠٧) نفذ الفنان عملاً على هيئة « رأس » ، جامعاً بين الكتلة المفرغة كآنية وإرتباطها بالشكل الخزفي المنتظم المنفذ على العجلة ، وبين التشكيل النحتي ، حيث نفذ الكتلة على شكل رأس إنساني يوحى بالطفولة ، مؤلف من كرة شبه منتظمة ، وضعها على إسطوانة تمثل العنق ، جامعاً فوهة الآنية في منتصف الرأس من الأعلى بعنق صغير ، وقد وضع وأكد على عناصر الوجه من ملامح وتفاصيل ، مستخدماً كذلك بعض العناصر الزخرفية على العنق كطوق ، وعلى الشعر والحوارب أيضاً ، والتي جاءت إضافة على السطح بطريقة اللصق . اعتمد في عمله على لون الطينة الأساسي أيضاً دون إضافات أو ألوان أو طلاءات .

فالفنان وقد قدم أعمالاً متنوعة بخامة الخزف أو الطين المحروق متناولاً مواضيع مختلفة اقتررب في بعضها من التشكيل النحتي المصمت ، وفي بعضها الآخر أعطى الخامة حقها فاقتررب من شكل الآنية الخزفية فأعطاهما شكلاً نحتياً مبتكراً إضافة للقيم الجمالية والتعبيرية ، وهو بذلك قدم طرحاً فنياً متميزاً داعماً للحركة التشكيلية السورية المعاصرة .

● الفنان «أحمد الأحمد» ١٩٤٦ :

للفنان تجربة متميزة بخامة الطين المحروق والخزف ، وإن كانت أعماله قليلة العدد نسبياً ، إنما تحمل من القيم التشكيلية والجمالية ما جعل منها أعمالاً متميزة .

من حيث تأكيده لعناصر بناء العمل النحتي من كتلة وفراغ ، خطوط وسطوح ، وقد جاءت واضحة وصريحة تضيف على معظم أعماله صفة المعمارية البسيطة ، والتي تحاكي تلك الأبنية الطينية الريفية التي ما تزال راسخة في ذهنه وخياله .

محاولة منه لداعبة تلك الصور الذهنية وتلك الذكريات المتعلقة بتراث وحضارة نشأ وتأثر فيها .

فرغم إطلاعه واحتكاكه بمجتمعات أخرى من خلال دراسته في بولونيا عندما حصل على شهادة الدكتوراه عام ١٩٨٥ من جامعة وارسو ، وإطلاعه على الأساليب والمواضيع المختلفة والمتنوعة في الفن الحديث بمشاركاته الواسعة في ملتقيات النحت في الهواء الطلق ، إلا أن أعماله جاءت لتبرهن وتؤكد لنا صدقه وأصالته لإرتباطه بالبيئة التي أنجبته وجبلته بحب وفهم عناصرها الطبيعية والجمالية فكانت الموضوع الرئيسي في مجمل أعماله .

أما مادة الطين المحروق بمختلف الإضافات التي نوعها الفنان كانت العنصر الهام في إعطاء تلك الأعمال الصدق في التعبير ، وكأنها نموذج أصلي لبناء ريفي جمالي بني من الطين .

وقد وضع الفنان مفهومه من خلال أعماله ، فنجد في عمل « تكوين معماري » شكل (١٠٨) عملاً تجريدياً هندسياً ، نفذه بالطينة الحمراء بالإضافة للشاموط ، طرح فيه بناءً معمارياً نحتياً مستوحى من البيوت الريفية ذات النوافذ والبروزات العفوية .

وجاء عمله هذا بخطوط صريحة مستقيمة ، كانت أفقية أم عمودية شكلت بتقاطعاتها شبكة هندسية ضمت كتل وفراغات متنوعة الأحجام ومتراكبة مع بعضها البعض مشكلةً بناءً معمارياً يقوم على كتلة سفلية مغلقة وكأنها الأساس لذلك البناء الذي أغلقه من الأعلى بكتلة ذات سطح عريض لتؤكد الثقل ولترد على الكتلة السفلية .

فهو يحمل من الوحدة في التشكيل والتنوع في الإيقاع والحركة ما جعل منه عملاً ذو أبعاد تعبيرية أيضاً .

كما أنه لم يستخدم أي طلاءات أو ألوان في عمله سوى لون الطينة الأساسي معتمداً على التدرجات اللونية من خلال الظلال التي يحدثها الضوء الطبيعي تبعاً للأسطح والكتل المتنوعة ، خاصة وأنه اعتمد الملمس الخشن الذي يظهرها بشكل واضح ، كذلك عمله « بيوت دمشقية » شكل (١٠٩) حيث شكله بنفس الأسلوب والمفهوم إلا أنه أعطى للكتلة السفلية ضخامة أكبر سيطرت على العمل ، وضغط تشكيله بمسافة صغيرة فلم يكن برشاقة وامتشاق سابقة .

أما في عمله « تكوين » شكل (١١٠) ، فقد ربط الفنان بين مفهوم الآنية الخزفية ومفهوم التشكيل النحتي ، إذ شكل كتلة بيضاوية على نمط الآنية ولها عنق قصير ينطلق منه تشكيله المعماري البسيط الذي اعتمد فيه أسلوبه من حيث الخطوط والسطوح وتقاطعاتها محدثة بروزات وفراغات وتأثيرات هندسية .

كما أحدث بمحيط فوهة الآنية تجويفاً مؤلفاً من عدة خطوط وسطوح نصف دائرية أكدت عمق العمل من خلال ما أحدثته من ظلال .

وقد استخدم الفنان الطلاءات الزجاجية لتضفي على العمل الإحساس الخزفي ، كذلك الألوان خاصة أكسيد النحاس لإحداث تدرجات لونية متنوعة .

أما في عمله « تكوين حر »، شكل (١١١) : نقد الفنان كتلتين متداخلتين أشبه ما تكونان بالأنية المفتوحة ، وربط بينهما ربطاً عضوياً لتصبحا قطعة واحدة ، وأكد ذلك بخطوطه التي جاءت منحنية ومتعرجة مستمرة من كتلة لأخرى محيطة بفجوات وفراغات تؤكد العمق وتضفي على العمل القيمة الجمالية .

وجاء التكوين حراً منطلقاً حيث تخلص عن القواعد الهندسية الرصينة معتمداً الكتل والخطوط الحرة المرنة التي خلقت تناغماً وتنوعاً في الإيقاع خاصة أنها متنوعة الإتجاهات والأشكال ، وفي هذا الشكل ما يذكرنا بأسلوب معماري بدائي ظهر منذ عهود مفرقة بالقدم ، بناها إنسان ذلك العصر وسكتها ، فالفنان وقد أوحى لنا بتلك البيوت الريفية مع محيطها من جبال وهضاب ذات تعرجات وتضاريس حرة قد طرحها بأسلوبه الخاص ، مشكلاً منها عملاً فنياً ذو أبعاد تعبيرية وجمالية معتمداً الملمس الخشن ولون الطينة الحمراء عناصر أساسية في عمله مؤكداً الظلال والتدرجات اللونية أيضاً .

بهذا استطاع الفنان أن يجمع بين عناصر بناء العمل النحتي والملامح المعمارية الجمالية مع خامة الطين المحروق أو الخزف بخصائصه بأسلوب تجريدي هندسي دون الإعتماد على الموضوع كعنصر أساسي من عناصر العمل الفني ، فكان هدفه هو التعبير عن القيم الجمالية بأسلوبه الخاص مع المحافظة على خاصية الخامة المستخدمة وإحترامها وإبراز إمكاناتها . وهو بذلك قد ساهم من خلال تجربته في دفع الحركة التشكيلية السورية نحو التطور والتميز .

● الفنان «عاصم الباشا» ١٩٤٨ :

لقد إختار الفنان مادة الطين المحروق لتكون إحدى الخامات التي عبر بها عما يجول بخاطره من أفكار ومواضيع إنسانية ، وما يخلج في داخله من « شاعر وأحاسيس بالغة الرهافة والعمق النفسي بأسلوب تعبيرى عضوي .

فلو نظرنا إلى أعماله عموماً نظرة المتأمل نلمح وراءها على إختلاف مواضيعها فنان ذو نظرة خاصة ليس في أعماله فقط وإنما في حياته الشخصية والروحية أيضاً ، معتمداً مواضيع حساسة أغلبها يتعلق بروح الإنسان الداخلية ومعاناته معبراً عنها بأشكاله التعبيرية المختلفة ، منها الخصوية والأقنعة والأبواب والإنتظار .. عبر مراحل متتابعة من حياته محاولاً إغناء كل فكرة بمجموعة أعمال تخصها .

وفي مجمل أعماله نجد التعبير واضحاً في حركة الجسد البشري أو من خلال ملامح الوجه التي جاءت لتعكس ما في الباطن ، وكأنها تتحدث عن داخل الفنان وحالته النفسية .

وكان لحياته ودراسته الواسعة والمتنوعة في كل من دمشق وبوينس آيريس ومدريد وغرناطة وموسكو حيث حصل فيها على درجة الماجستير عام ١٩٧٧ . كذلك في (السريون) بباريس عام ١٩٨١ ، كل ذلك أثره في الفنان بما أضفت عليه من تنوع في المواضيع وتبلور في الأسلوب من خلال إطلاعه وإحتكاكه بالمدارس الفنية المتعددة . فتناول خامه الطين المحروق بأسلوب التشكيل النحتي المصمت المباشر .

ونجد ذلك متمثلاً في عمله « ثكلى » شكل (١١٢) ، والذي قدم فيه الفنان امرأة تجلس على الأرض بوضعية معبرة ، إعتد فيه على الكتلة العمودية لتمثيل الجذع مع الرأس يارتكاز على منطقة الحوض مع إنحناء بسيط ، وجعل من الأرجل كتلة تتوضع أمام الجذع بتداخل عند الأقدام مشكلة كتلة أقرب إلى الشكل الهرمي المقلوب ، مع تأثيرات بين الساقين توحى بوجود اللباس .

أما الأذرع جاءت مبتورة مع بقاء جزء بسيط منها يسبب حركة في الشكل وتعبيراً في المضمون .

وجاء التشكيل يدل على حالة من الألم ، والمعاناة ويوحى بعدم الإستقرار ، أكدها ورسخها إختياره لهذه الوضعية ، كما يجعلنا نشعر أمامها بحالة داخلية تعصرها وهي جالسة على الأرض بالتصاق ناهضة برأسها نحو السماء بتعبير واضح ، مما أعطى للتشكيل حركة ظاهرية ، فقد ركز على إظهار التعبير من خلال الحركة والإيقاع في الشكل الخارجي حيث إنطلق به من الواقع بأسلوبه التعبيري العضوي ، كما نلمح في العمل لمساة المباشرة على الطين ، وكذلك بعض التأثيرات للأدوات التي إستخدمها معتمداً لون الخامة دون طلاءات أو ملونات .

أما في عمله « خصوبة ١ - » ، شكل (١١٣) : فقد شكل فيه بورتريهاً بأسلوبه التعبيري معتمداً الكتل الواضحة المترامية لتؤلف الشكل العضوي الإنساني ممثلاً المرأة التي تميزت بمجموعة كتل مشكلة الصدر مع الأكتاف حيث جاءت الأثداء ضخمة تؤكد موضوع العمل ذات أشكال تعبيرية يظهر بجانبها جزء من الذراع الأيمن ، أما الأيسر فهو كامل يشكل الخط الخارجي للعمل بزاوية حادة أدى إلى إختلاف الخط الخارجي للشكل ، مما نوع وحرك في التشكيل بعيداً عن التناظر .

كذلك الرأس الذي إتخذ شكلاً فطرياً غير منتظم يحوي على ملامح مبالغ فيها من حيث طول الأنف وحجمه وشكل العيون الغائرة الحزينة والفم ، وكذلك الشعر الذي رمز له بكتل صغيرة تنسدل على جانب الرأس .

أما العنق فقد جاء ممتداً طويلاً ذو ثخانة مبالغ فيها أيضاً ، تلك المبالغة التي إتبعها الفنان للتعبير عن الحالة الداخلية في تكوين حقق فيه توازن وإستقرار الكتلة والحركة والإيقاع معاً .

معتمداً لون الطينة الأساسي في العمل وما يسببه الضوء الطبيعي من ظلال وتدرجات لونية تظهر الكتل التي حملت على سطحها لمسات الفنان وتأثيرات أدواته بمفهوم تشكيل العمل النحتي .

كذلك قدم لنا عملاً آخرًا عن « الخصوبة » شكل (١١٤ - ب) نجد فيه بورتريهاً لإمرأة تختلف عن سابقتها من حيث الشكل إنما بنفس العناصر والملامح التعبيرية ، حيث بالغ بحجم الأثداء على شكل كروي ضخيم معبراً عن الخصوبة ، كذلك الكتلة العامة للشكل نجدها ممثلة قريبة من الشكل المربع ، وجاء الرأس بنفس الروح ممثلًا ومضغوطاً على الأكتاف بعنق يكاد يختفي ، يحمل ملامحاً تعبيرية واضحة من خلال شكل الفم وبروز الشفاه والعيون الغائرة والأنف أيضاً .

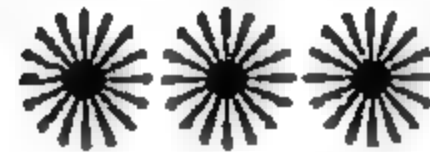
وقد إمتد بكتلة الرأس نحو الخلف معبراً عن وجود الشعر مجموعاً خلفه ، كما نلاحظ وجود معالجات سطحية مسببة حركة وإيقاعاً وظلالاً وتنوعاً في الملمس ساعد على تحريك سطح الكتلة الممثلة للعمل ، كما إستخدم أكسيذاً ملوناً فوق الصلصال أعطاه ذلك اللون البني الداكن مع تركه لكتلة جانبية على الذراع الأيمن بلون الطينة الأساسي أكدت الحركة وتوعدت في التشكيل .

أما في عمله « شاب » شكل (١١٥) : نجد التشكيل وقد إتخذ الكتلة العمودية المستقرة بترابط متين بين أجزائه ، متناولاً الصلصال الناري كخامة دون ملونات أو طلاءات ،

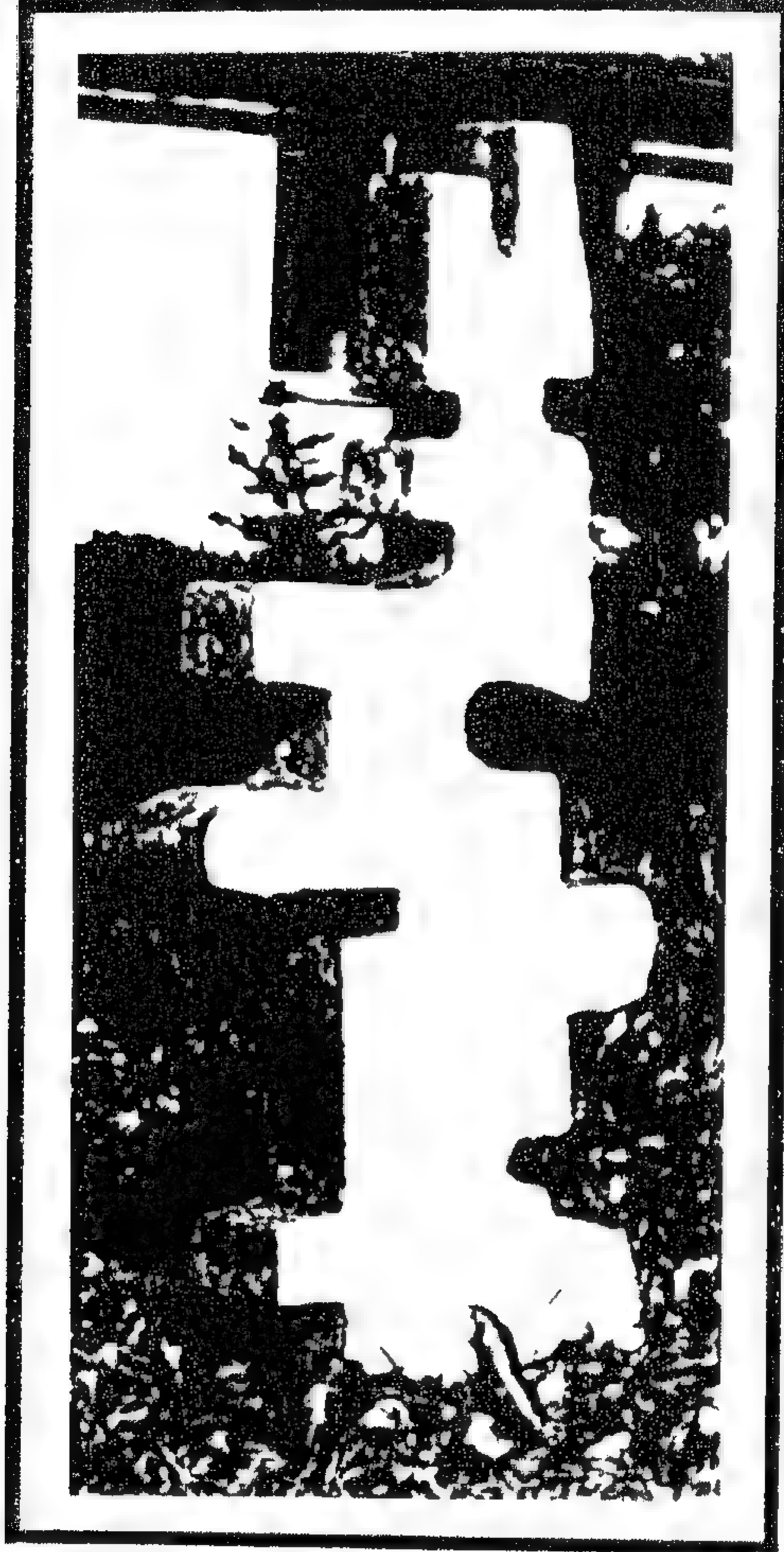
مثل فيه رأساً مع عنق طويل وثخين نسبياً ينتهي في الأسفل بأشكال توحى بهياكل أكف متقابلة أمامه ، وكتلة بيضوية الشكل تركزت على يمين العمل وكأنها كتفه .

أما الوجه الذي شكل القسم الأهم في التعبير بما حمل من ملامح توحى بحالة نفسية حزينة عاكسة الروح الداخلية الكثيبة لهذا الشاب من خلال عناصر الوجه من فم وعيون حزينة والأنف بشكله وحجمه ، كذلك الخط الخارجي للرأس الغير متناظر والذي حقق تنوعاً في الإيقاع والتوازن ببيروزه خارج الكتلة العامة للشكل ليرد على الكتلة السفلية للكتف .

فالفنان قد ركز في معظم أعماله على الموضوع كعنصر رئيسي وأساسي مشيراً إليه بتكوينات وتشكيلات متنوعة ، تناولها بأسلوب تعبيرى عضوي فيه من الفطرة والعفوية ما جعله يختار تلك الخامات لتناسبه من حيث أدائها الصادق وحفظها لإنفعال الفنان بلمساته السريعة ، وما تتركه أدواته من تأثيرات على الطين ، محاولاً ربط أجزاء عمله مع بعضها ربطاً متيناً مبتعداً عن عنصر الفراغ ، فجاءت أعماله أقرب إلى التشكيل النحتي المباشر .

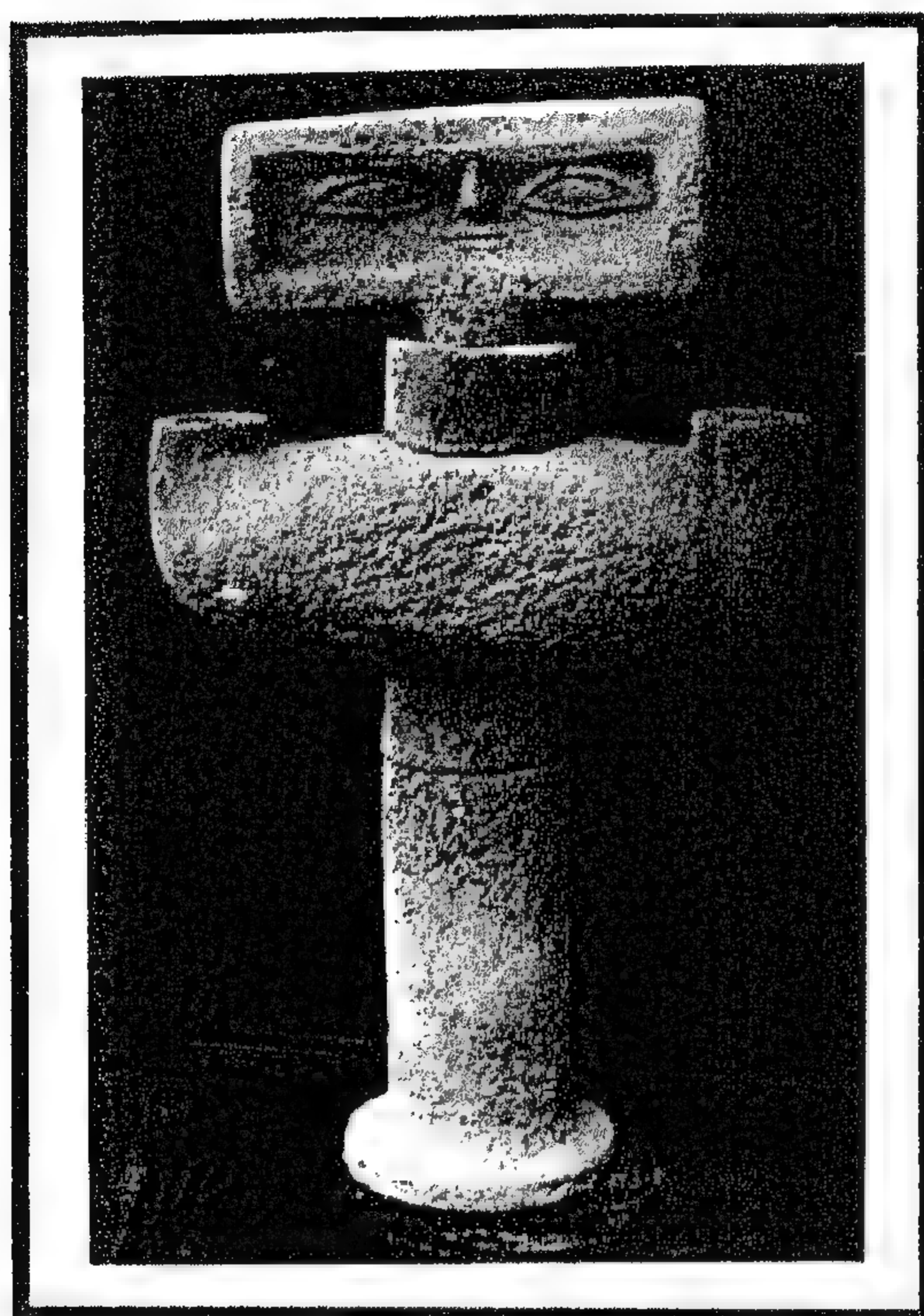


الصور الخاصة بالفصل الثاني

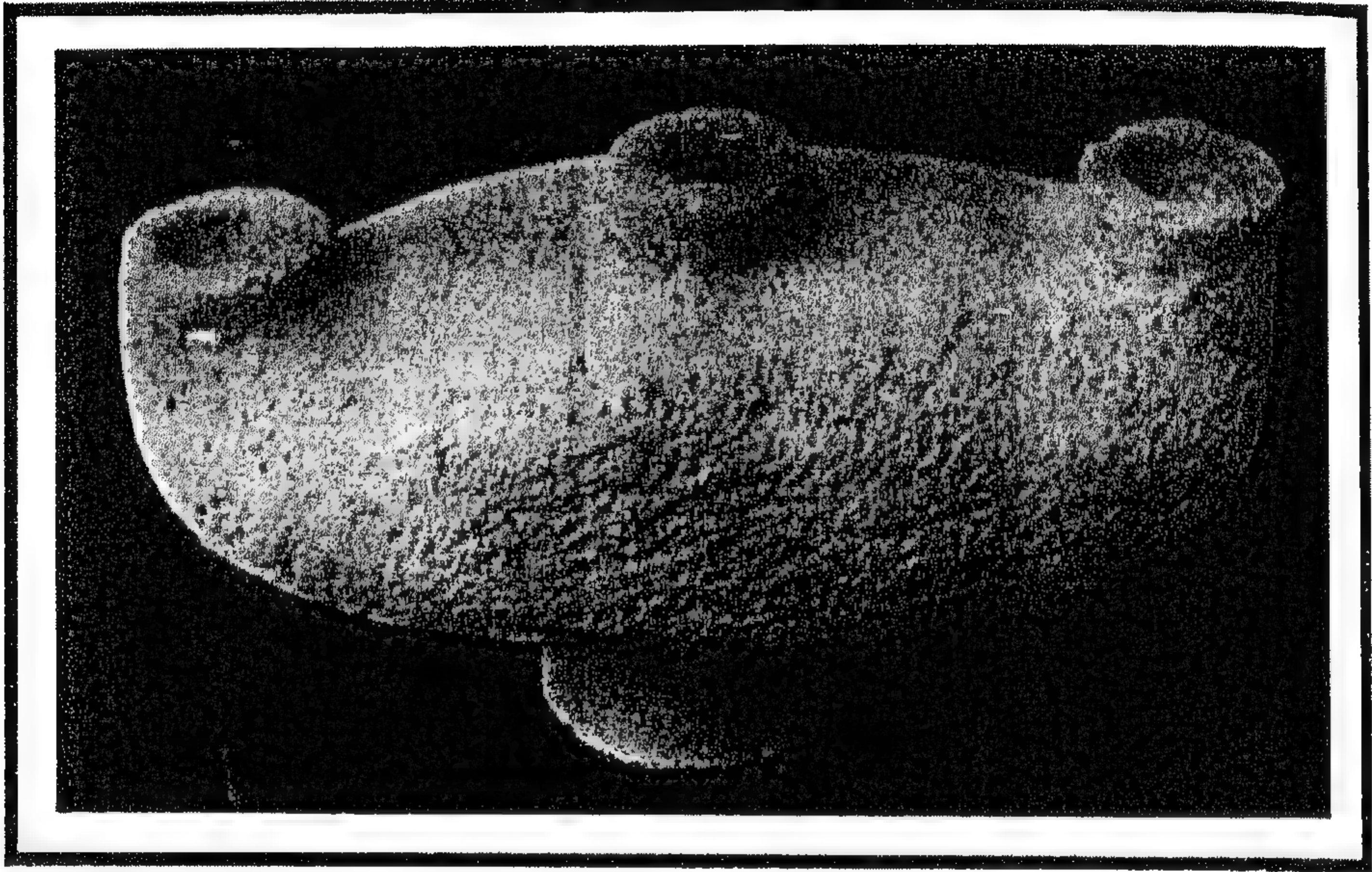


شكل (١٠٣)

عمل « تكويد ————— ن »
 للفنان « محمد حسام الدين »
 « مقتنى في ألمانيا »

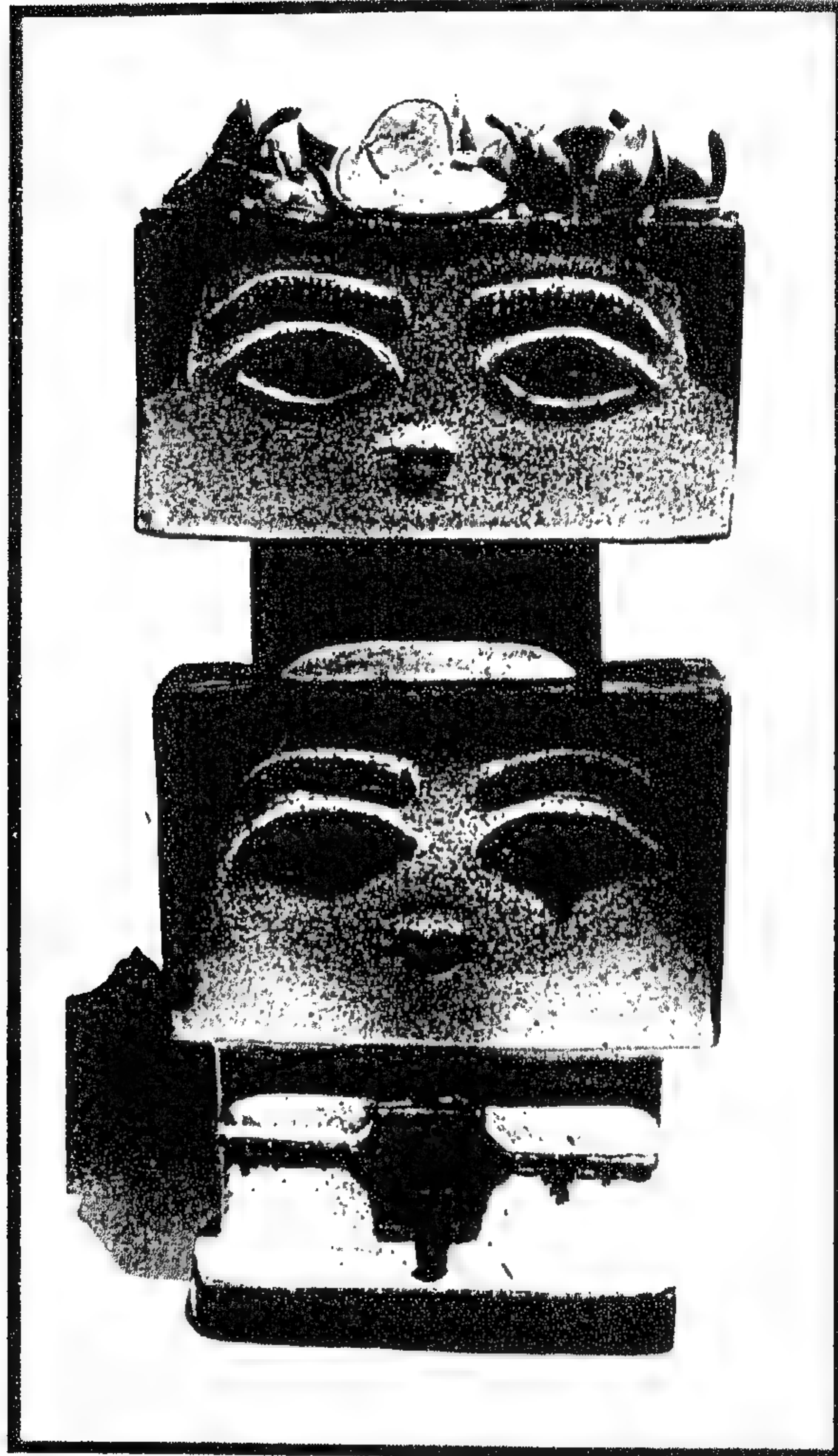


شكل (١٠٤)
عمل « شكل إنساني »
للصنان « محمد حسام الدين »



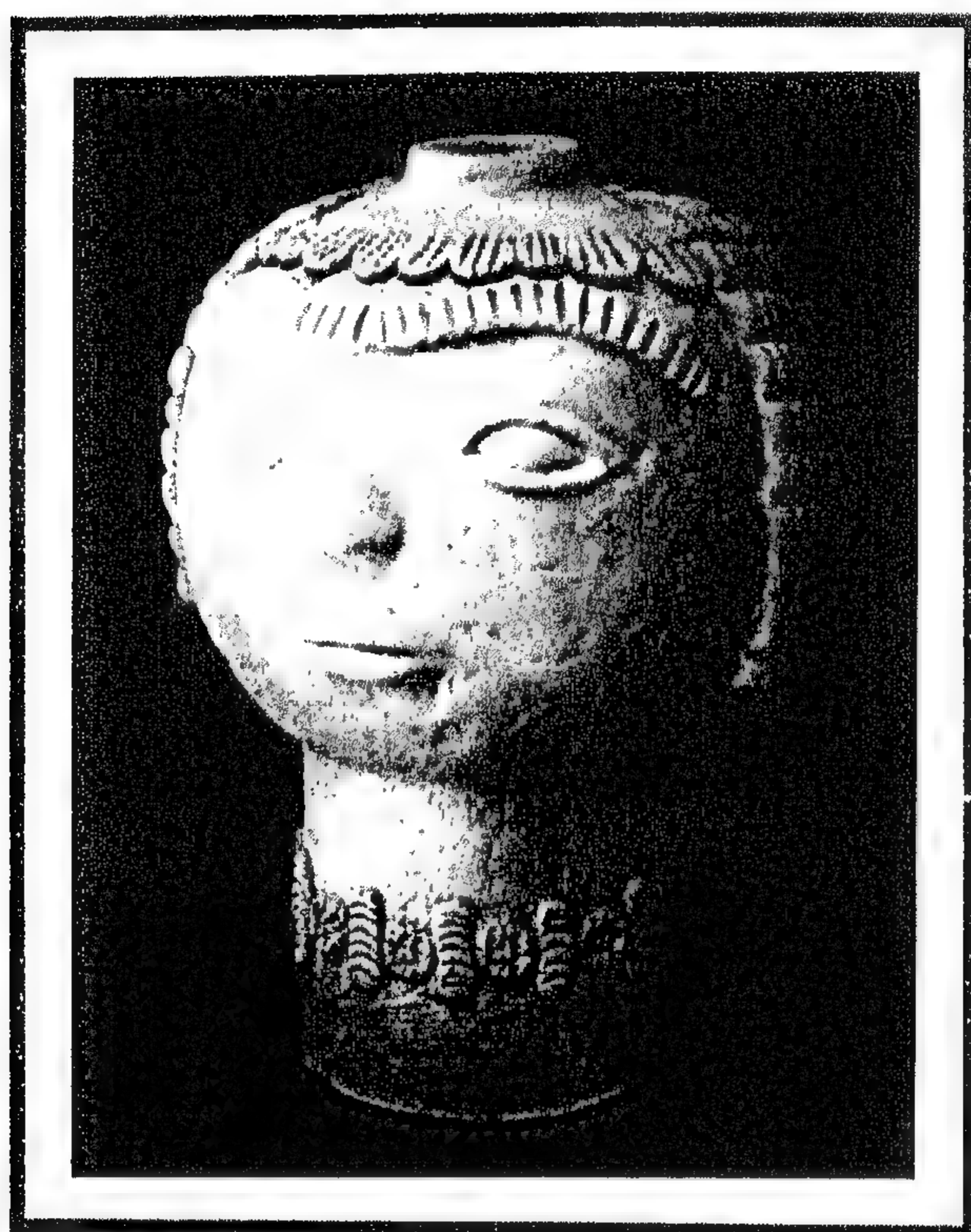
شكل (١٠٥)

تفصيل لعمل « شكل إنساني » للفنان « محمد حسام الدين »

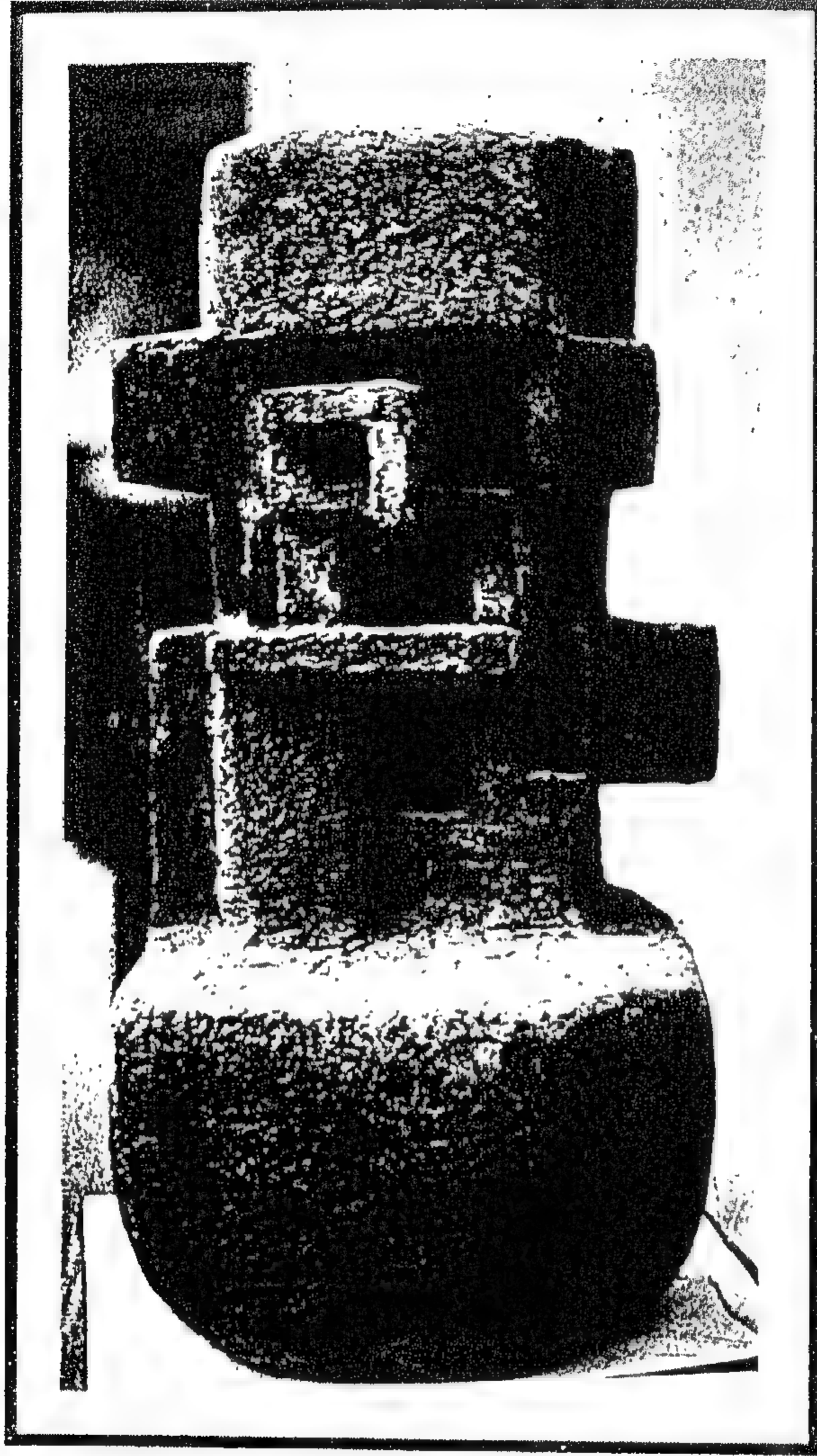


شكل (١٠٦)

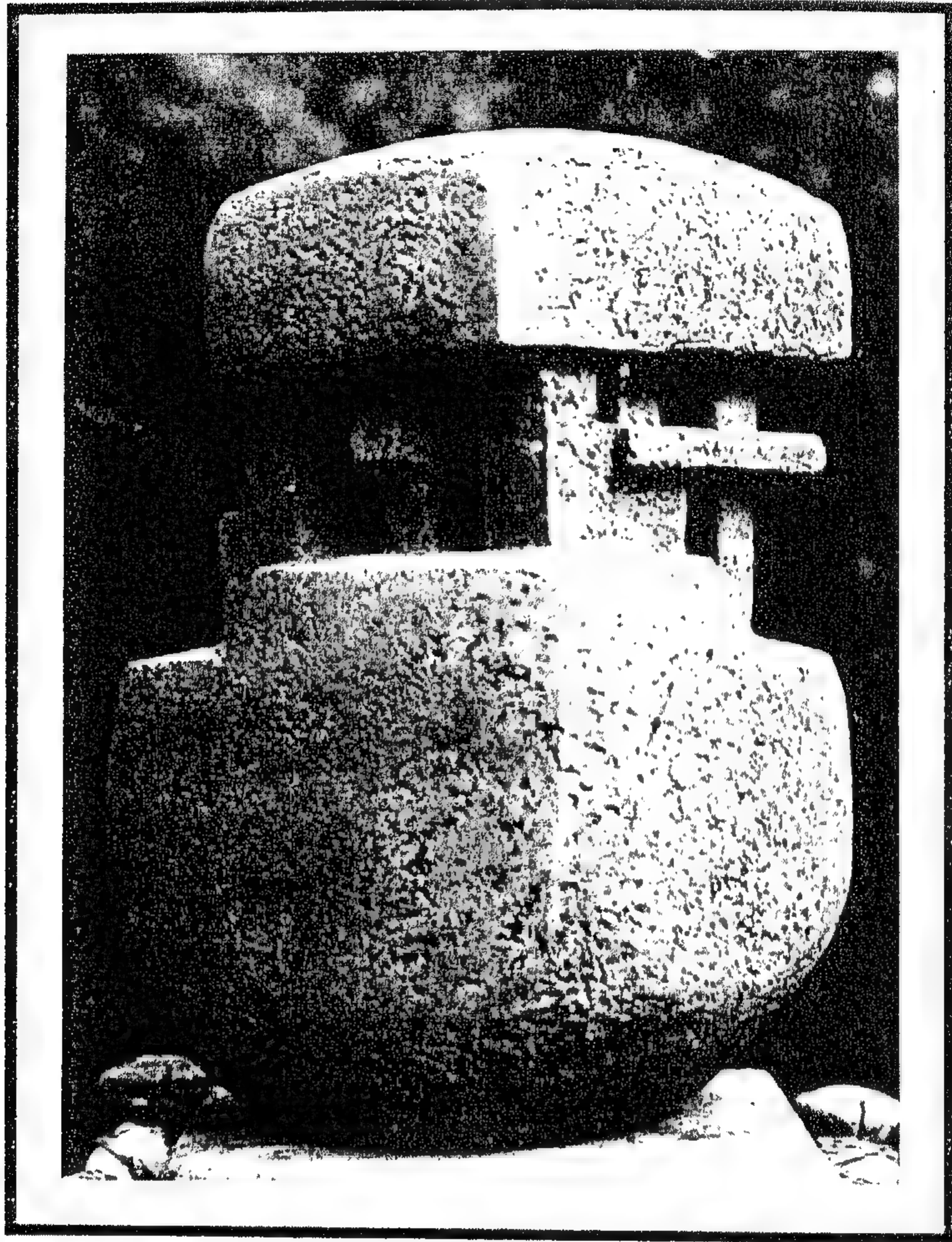
عمل « العائلة » للفنان « محمد حسام الدين »
« مقتنى بمتحف دمشق الوطني »



شكل (١٠٧)
عمل « بورقريه » للفنان « محمد حسام الدين »

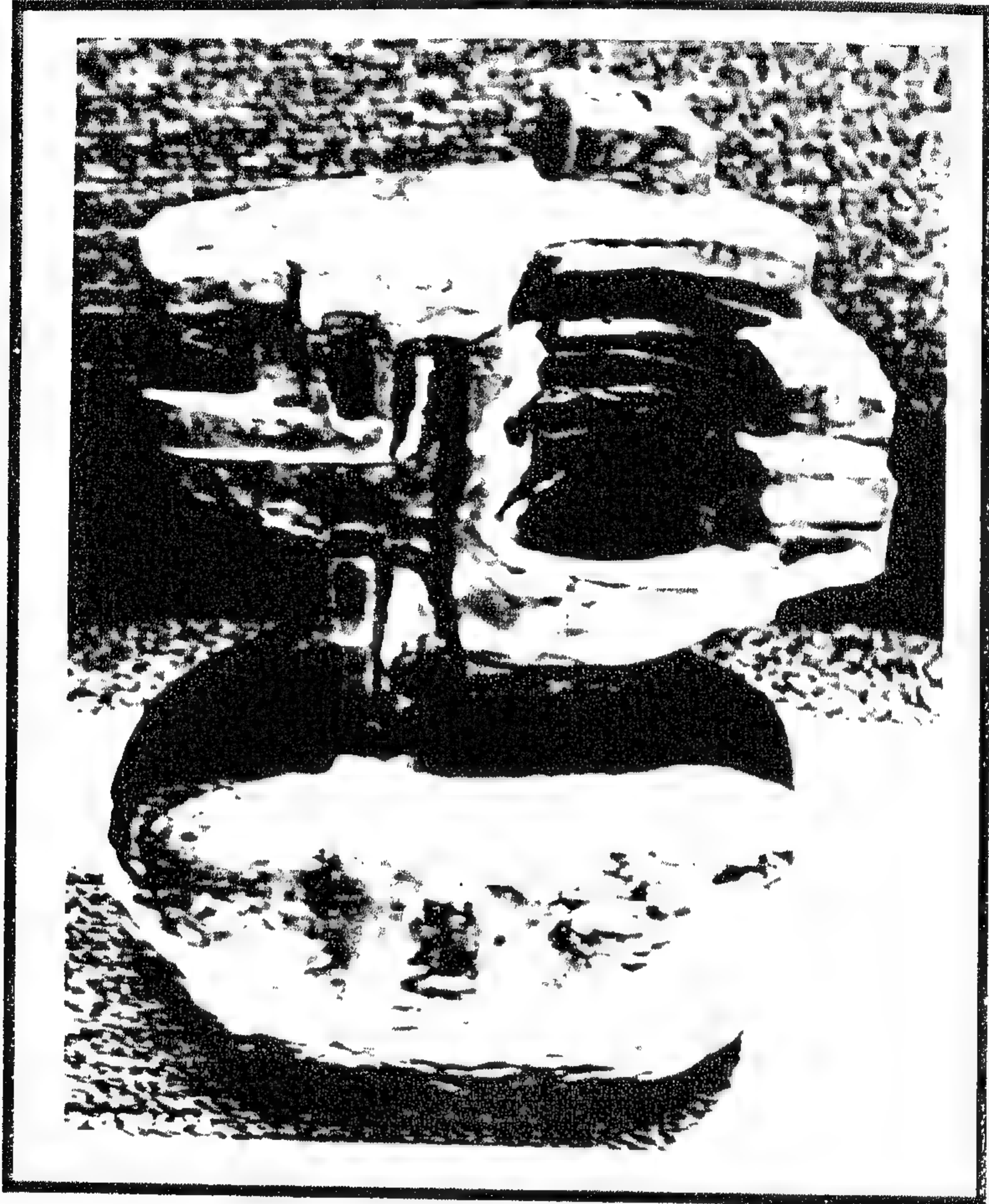


شكل (١٠٨)
عمل « تكوين معماري » للفنان « أحمد الأحمد »

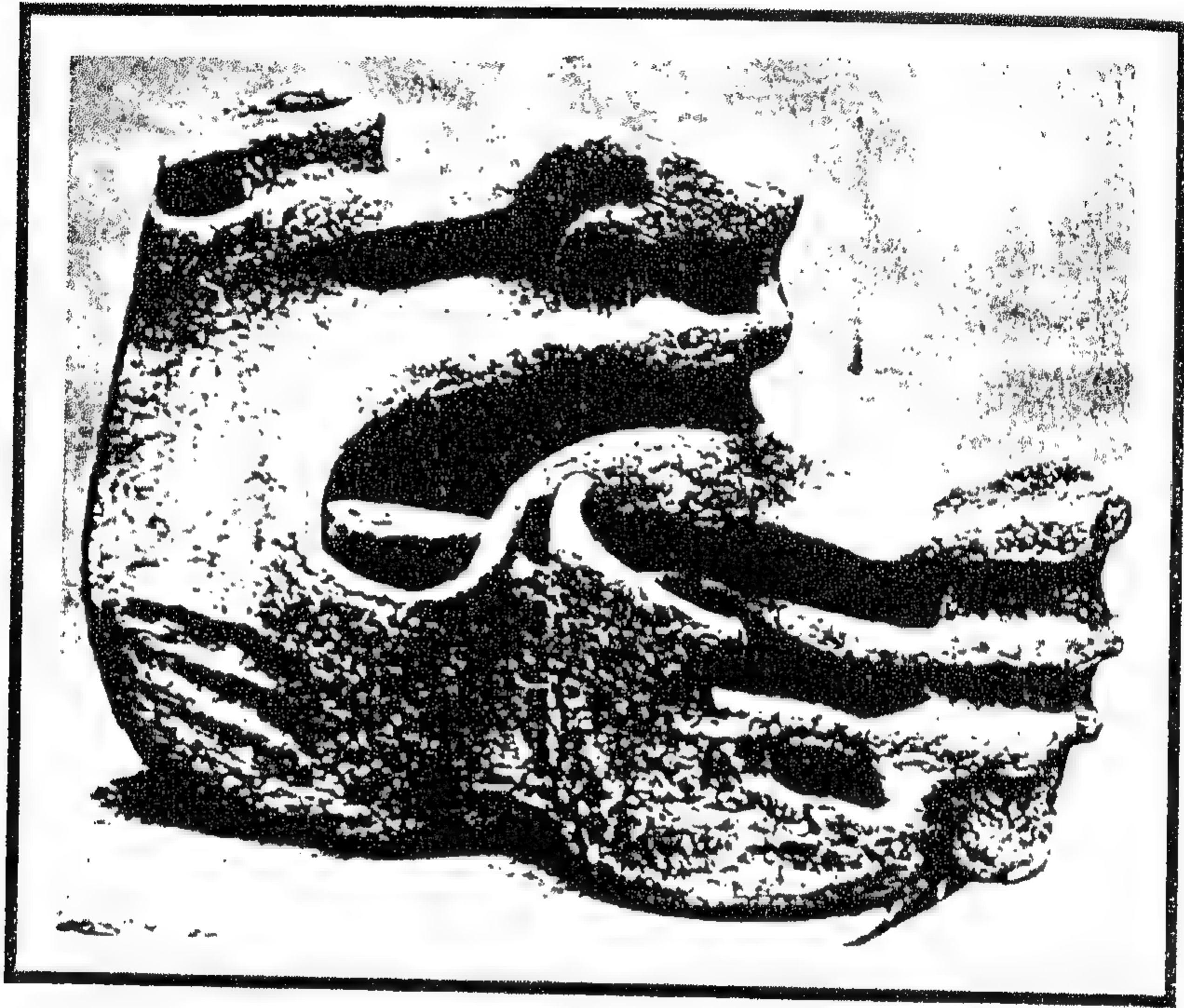


شكل (١٠٩)

عمل « بيوت دمشقية » للفنان « أحمد الأحمد »



شكل (١١٠)
عمل « تكوين خزفي » للفنان « أحمد الأحمد »



شكل (١١١)
عمل « تكوين حر » للفنان « أحمد الأحمد »



شكل (١١٢)
عمل « تكلى » للفنان « عاصم الباشا »



شكل (١١٣)

عمل « خصوبة » (١)
للصنان « عاصم الباشا »



شكل (١١٤ أ)
وجه جانبي لعمل « خصوبة » (٢)
للفنان « عاصم الباشا »



شكل (١١٤ ب)
واجهة أمامية لعمل « خصوبة » (٢)
للصنان « عاصم الباشا »



شكل (١١٥)
عمل « شـاب »
للفنان « عاصم الياسا »

الفصل الثالث

النحت الخزفي وعلاقته بالموروث الشعبي.

● مقدمة :

لقد تناول النحت الخزفي في مصر وسورية مواضيع وعناصر شعبية متعددة بأساليب فنية متنوعة ، وقبل تناول هذه الأعمال بالتحليل والدراسة لابد لنا أولاً من معرفة واعية لمفهوم التراث الشعبي وعلاقة الثقافة الشعبية بفن النحت وكذلك دلالات تلك الرموز الشعبية وعلاقتها بالناس .

فالتراث الشعبي : " هو القوام الثقافي الموصول في الشعب ، أي أنه يتألف من العناصر الثقافية التي يبتكرها الشعب ، أو يتأثر بها من جماعة أخرى " (١) .

حيث أنه مجموعة من الرموز والدلالات التي جرى الإتيافاق عليها دونما قصد ، لما تمتلكه من قوة قادرة على المشاركة الإيجابية في حياة الجماعة ، هذه الرموز والدلالات محصلة التجارب الحياتية للجماعة ، والشكل التقليدي للمعرفة التي تواكب حركة الحياة الشعبية .

(١) السيد محمد سليم : « العلاقة بين فن النحت والتراث الشعبي في مصر » رسالة دكتوراه « غير منشورة » (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان) .

والعلاقة بين الثقافة الشعبية وفن النحت علاقة وطيدة ، حيث أن الثقافة الشعبية تمثل منظومة قيم وعادات وتقاليـد ومعتقدات وإبداعات الجماعة الشعبية ، أيضاً فن النحت يعتبر تجلياً فنياً فردياً يقوم بإبداعه مبدع فرد من الجماعة الشعبية له رؤى وتصورات في كثير من الأحيان لا تنفصل عن محيطه .

فالثقافة الشعبية تعد نبعاً غنياً ينهل منه النحاتون بطرائق وأساليب متعددة ، سواء أكانت إستلهاماً أو توظيفاً لعناصر ومواضيع شعبية مختلفة متنوعة أم جاءت ضمن سياق العمل النحتي جزءاً أو كلاً .

إذاً الفن الشعبي في جميع صورهِ وأشكالهِ إنتاج إبداعي فيه أصالة إبتكارية ، فهو ملئ بالرموز ومرتبـط بالتاريخ والملاحم الشعبية ، كما أنه سريع مباشر قريب من الحياة والمجتمع ، منطلق غاية الإنطلاق ، معبر أبلغ تعبير ببساطة ويسر ، ومع ذلك فإنه يعكس الخبرة التي عاشها الفنان الشعبي نفسه إتجاه إحاسيسه وأحاسيس الشعب الذي يعيش معه .

" إن النحت الشعبي جزء من مجموعة فنون تنطوي تحت إسم الفنون الشعبية ، جميعها لها نفس الهدف والمفهوم لكنها تختلف في تعدد الوسائل وطرق التعبير ، وكلها تتصف بالعراقة لأن الجانب الأوفى منها يعود إلى مراحل بالغة القدم وتتصف بالحيوية لكونها جارية في الإستعمال اليومي " (١) .

وربما يكون من الصواب حين نقول إن الفنون الشعبية التشكيلية الطابع بشكل عام ، ومعها الصناعات الشعبية إنما تحمل من مقومات الثبات والبقاء أكثر مما تحمل من أسباب التغيير والفناء ، وربما هذا يرجع إلى طبيعة مادتها التي هي في أغلب الأحيان عنصر عيني ملموس من عناصر الطبيعة « كالطين ، الذي يعتبر ناقلاً أميناً وصادقاً لكثير من القيم الجمالية للجماعة الشعبية .

(١) أكرم قانصوه : التصوير الشعبي العربي ، عالم المعرفة ، العدد ٢٠٣ نوفمبر ، ١٩٩٥ ، ص ١٦ .

كما أدى إقتران مهارات الفن الشعبي التشكيلي بمجال المنفعة الحياتية إقتراناً مباشراً أحياناً إلى حرص الجماعة الشعبية على نقل هذه المهارات من جيل إلى جيل .

وهنا لابد أن نميز بين نوعين من الفنانين هما الفنان الشعبي والفنان الأكاديمي .

فالفنان الشعبي هو ذلك الإنسان البسيط الذي يبدع أعماله ليعبر بها عن صدق إنفعاله إزاء موقف ما ، على الرغم من عدم تمرسه بالدراسة الأكاديمية ، أو معرفته بالعلاقات الخاصة بالأحجام والأبعاد ، إذ يرقد ببساطة إلى عالم مدركاته عن الأشياء ، فهو سريع في إنفعاله غني بتعبيره ، منطلق لا يضع في حسبانته أية مقاييس لكبح جماح حواسه ، وهذا ما يعرف بالتلقائية في التعبير من حيث إمتلاكه القدرة الفريزية السريعة القادرة على الإستجابة الحسية للألوان والأصوات والأحجام.

ومن خلال تعبيره عن هذا الإنفعال إتجه الفنان الشعبي في مسطحاته ومجسماته النحتية إلى إستلهام مفردات البيئة القريبة منه ، من حيوان مستأنس كالخيل والجمال ونباتات وعناصر طبيعية مما يحيط به مستخدماً إياها كعناصر زخرفية وهندسية لإضفاء ملامح جمالية على ما قد يصنعه من أدوات وآلات بغرض الإستعمال النفعي الحياتي المحض .

كما كان ينسج حول تلك المفردات تصورات الخيالية وحكاياته الأسطورية ، معبراً عن هذا كله في بساطة وبسر ، ولعل هذا النهج التلقائي للتعبير في مجال الفن الشعبي يعد من أكثر سبل التعبير صدقاً .

" فلم يكن في ذهن العربي فرق بين فن إبداعي وفن تطبيقي ، ولم يكن لديه فرق بين الفن والصناعة ، بل جميع الصناعات عنده فن ، وهكذا كان للتدوق

الفني شعبية ، ولم يكن علمياً ، فالفنسان إنما يتذوقون الأشياء التي يقدرّون على ممارستها " (١) .

أما الفنان الأكاديمي (محور البحث) فهو ذلك الإنسان الذي على معرفة ودراية كاملة للقوانين والقيم التي تحكم العمل الفني من خلال دراسته للفن التشكيلي .

وهو بهذا يشق طريقه نحو الاستحداث التقدمي حيث أن الفن المعاصر هو إمتداد متطور للبناء الفني القديم .

فنجد فناننا المعاصر في مصر وسورية يقدم أعمالاً فنية تشكيلية بتجربة شخصية فيها من القيم ما يواكب الفن العالمي الحديث ، إضافة لإحتوائه على المفهوم الشعبي ذو الطابع المحلي متناولاً العناصر والرموز الشعبية ذات الدلالات الخاصة التي تجعله يعبر عن محيطه أو مجتمعه .

ومن تلك الرموز المتفذة شكل العروسة والديك والحصان والسمكة ، وكذلك الأشكال والعناصر الزخرفية من هندسية ... وغيرها . مما له علاقة مباشرة بالحياة الشعبية .

فمثلاً شكل العروسة له مدلولاته لدى الجماعة الشعبية حيث ترمز لمناسبات مختلفة وكثيرة . لكل منها عروسة خاصة ، كعروسة المولد وعروسة الحصاد أو النيل ... وغيرها ، مما يتعلق بعادات وتقاليد ومناسبات أيضاً .

(١) عفيف بهنسي : الفن الحديث في البلاد العربية ، (دمشق ، دار الجنوب للنشر ، ١٩٨٠) ، ص ٤٣ .

● إستلھام المواقیع الشعبية :

إن البعض من الفنانين قد نفذوا ومثلوا الحياة الشعبية بأسلوب مباشر وطرح واقعي ، كالفنان « سعيد الصدر » . الذي يعتبر رائد فن الخزف في مصر ، بما قدمه من خبرات وتجارب في الخزف وتقنياته ، وكشفه لأسراره ، فأعاد لهذا الفن وجوده وتألقه بعد غياب دام أربعة قرون بعد غزو العثمانيين ، منفذاً الكثير من أشكال الأنية المبتكرة بالإضافة للبريق المعدني والطلاءات المميزة مما وضع الأنية الخزفية المصرية في مرتبة رفيعة .

كما ونفذ الفنان بعض الأشكال المجسمة بطينة الخزف متناولاً إياها بمفهوم التشكيل النحتي المباشر ، وبأسلوب واقعي عفوي . فقد تناول موضوعاً شعبياً نفذه بالطينة المحروقة ، مثل فيه قطعاً من الحمير ، عبر فيه عن الحياة الشعبية والأعمال اليومية بالريف المصري . شكلي (١١٦ - ب) .

مرتكزاً في عمله على عناصر واقعية مرتبطة بالواقع الشعبي ، فشكل عدداً من الحمير في حركات مختلفة تسير وسط الحقول والخضرة ، وتصطحبهم فلاحتان بالزبي الشعبي ذو النقوش والطرارز المميز .

وجاء الطرح بتلقائية وواقعية تحاكي الموضوع بعينه ويأداء سريع إتضح في لمسات الفنان على الطين ، معتمداً الكتلة الأفقية في بنائه للعمل ومحركاً إياها بأشكال الأرجل والأذان المختلفة الإتجاهات والتي أوجدت ظلالاً متنوعة حقق من خلالها الإيقاع والحركة ، وقد جعل بين الأرجل أشكال نباتية تغلق الفراغات السفلية لدعم وتوازن أجسام الحمير ، وجاءت القاعدة لتربط بين عناصر العمل جميعاً فأصبحت جزءاً من العمل ، واعتمد الفنان لون الطينة الأساسي .

ومن أعمال الفنان أيضاً « وجه فتاة » ، شكل (١١٧) حيث وضع الملامح الشعبية الريفية في وجه هذه الفتاة الذي جاء يفيض بالحلم والوداعة من خلال استخدامه للأسطح الواسعة في الوجه وجعله يميل بمحوره عن الوضع الراسي .

وجاء أسلوبه بسيطاً في التشكيل حيث تتضح حبال الطين في العمل ، تارة مشكلة الشعر المتدلي من الرأس ، وتارة مشكلة أصابع الكف ، وأخرى مشكلة عناصر وأشكال تتوضع حول الرأس أوجدت تنوعاً في الإيقاع من خلال تنوع أشكالها والفراغات المحيطة بها .

وما أضفته من تدرجات واضحة في الألوان والظلال ، ومما خدم ذلك أيضاً هو التنوع باللمس باختلاف الخامات الطينية المستخدمة ، ومن العناصر الشعبية التي أكد عليها الفنان غطاء الرأس وما حمل من أشكال زخرفية تدلت على الجبهة ، ولا نهمل دور القاعدة في ربط وجمع عناصر العمل مع بعضها البعض .

عن مفهوم التراث الشعبي نجد « هريرت ريد » يقول : " إن عودة الفنان إلى تراث سابق يجب أن لا تكون على شكل تقليد أسلوبى ، إن هذا ينطبق على الرمز أيضاً ، فيجب أن تكون الرمزية (أصيلة وغير مأخوذة من حضارات قديمة) " (١) .

فالدخل إلى التراث لا يتم بتقليده ، وإنما بالنظر والدراسة والإستلهام حيث في التراث الشعبي والفنى حلولاً وقيماً راسخة تتفق وشخصياتنا وأساليب تعبيرنا .

(١) محمد اسماعيل جاهين : " فن النحت العالمى المعاصر وأثره على فن النحت المصرى " رسالة دكتوراة « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٨٨) .

فالمثال الحق لا ينظر إلى التراث بقصد التقليد وإنما بقصد دراسة القيم التي يمكن أن تغني رصيده الذاتي دون أن يفقد شخصيته كما يقول « أرنست فيشر »، إن : " الإستفادة من التراث ليست بتقليد أي أسلوب ، بل بصهر أشد العناصر تنوعاً في الشكل والتعبير في كيان الفن ، كي تصبح كلاً واحداً ذا واقع متمايز بشكل لا متناهي ، فإن كل التمسك النظري الجامد بطرق فنية معينة مهما كانت هو على خلاف مع مهمة تحقيق اندماج لحصيلة آلاف عديدة من سني التطور البشري ، والتقاليد لا تعني الجمود كما يفهمها البعض ... لكن التقاليد هي وثبات الأجيال وعطاؤها ... إنها منطلق لكل جديد متطور ... فالشخصية إن لم تكن متطورة غدت قيداً " (١) .

من هذا المنطلق نجد في أعمال الفنانين المعاصرين دمج وصهر للرموز والعناصر الشعبية ضمن سياق العمل الفني المتميز .

من هؤلاء نجد الفنان « عبد المنعم محمد محمد حيوان » وقد نفذ عدداً من الأعمال تحمل خصوصية الشعبية النابعة من البيئة المصرية .

فمن أعماله « الحصاد » ، شكل (١١٨) ، الذي يقوم على كتلة أساسية تمثل كومة من الحصاد تحمل روح المعبد الفرعوني بضخامتها وشكل صوامع الغلال .

وقد عالج السطح بأشكال نباتية من اللوتس وسيقان البردي ، أحدثت توافقاً بنائياً بارزاً على سطح العمل ، أعادنا للنحت البارز الفرعوني على واجهات المعابد ، ويخرج من هذه الكتلة (المثلة لجسم الحمار) رأسه الذي يؤكد ويكمل جسمه ، وعليه أيضاً تزيينات هندسية وإيحائية مستمدة من واجهات البيوت الريفية في النوبة .

(١) المرجع السابق ، ص ١٢ بتصرف .

وقد توج هذا العمل بطفلين يجلسان فوقه بهدوء وطمأنينة يمثلان الأمل والمستقبل ، فجاء التناسق في هذا العمل بديعاً ومبهجاً .

وفي عمل آخر شكل (١١٩) تحت عنوان « إنتظار » مثل الفنان مشهداً أخذه من لحظة تأمل لواقع الفلاح المصري ، وهو ينتظر مرور القطار السريع ، فنجد غنى العمل بعناصر البناء والزخرفة الشعبية ، مستخدماً البطانات في ألوانه التي جاءت ممزوجة والطبيعة الصادقة التي صورت حالة الفلاح الأسمر بوضعية إتكاء على كتلة شكلت حماره الذي يعتمد عليه في أعماله ، وقد وقف الحمار بتوازن وبتركيبه بنائية ثابتة ، جاء جذعه بكتلة أفقية واضحة تعامدت مع الأرجل محققة الإستقرار ، وأما الرأس فنجدته متحنياً ملامساً الأرض ، ونشعر إزاء تأملنا للعمل بالهدوء والسكينة ، وروح تلك اللحظات .

أما الفنان « سيد عبد الرسول » فقد تناول موضوعاً إستقاه من واقع الحقول والبساتين « العودة من الحقل » حيث شكل امرأة بزيها الريفي تركب الحمار ومعها وعاء تضعه بجانبها . شكل (١٢٠) .

وجاء طرحه هذا بأسلوب تعبيري بالغ فيه ببعض النسب كعنق الحمار الذي إمتد فيه بنسبة تكاد توازي طول الجذع ، كما جعل أرجله قصيرة وعريضة لتحقيق التوازن والإستقرار ، ومما ساعد في ذلك وجود الكتلة الممثلة للمرأة ضمن مركز ثقله .

وإعتمد الفنان الخطوط الصريحة والواضحة والمبالغة فيها حتى أصبحت رأسية وأفقية متعامدة ضمت الشكل بحدودها ، وكان المرأة تجلس على مقعد مستقر وثابت مما جعل منها منتصبية في جلستها متوازنة ومستقرة على ظهر الحمار الذي شكل خطاً أفقياً واضحاً . وقد إستخدم الفنان الطلاء الزجاجي مع اللون الواحد للعمل ككل ، معتمداً البريق المعدني والملمس الخشن الذي أضاف للعمل عنصراً جمالياً .

● عناصر الحياة الشعبية :

ومن العناصر الشعبية المرتبطة بالمعتقدات والعادات التي لعبت دوراً كبيراً في حياة الجماعة الشعبية عنصر « العروسة » ، حيث تناولها في الطرح العديد من الفنانين وكل بأسلوبه الخاص .

فالفنان « أحمد عبد الوهاب » قد أبدع لنا شكل « العروسة » بأسلوبه المميز بالإضافة لطابعها الشعبي المحلي ، شكل (١٢١) .

ومثل فيه فتاة على هيئة عروسة من الفخار جمع فيه بين سمات النحت الفرعوني وفن الفلاحين الشعبي (النوبي) من خلال ما حمل من عناصر زخرفية بشكل تاج على رأسها وأقراط في أذنيها . وكذلك الخطوط الرأسية المكررة أعلى الجبهة ممثلة الشعر ، وعلى الصدر والوسط وفي الأسفل لتمثل الكرانيش والزخارف في الرداء الشعبي .

كما استخدم نباتات من البيئة المصرية لتزين منطقة الصدر ، ولم ينس أن يحدث فراغاً بين الذراعين والجذع ، وكذلك بين الأقراط والعنق أولاً ليعود بنا إلى شكل العروسة الشعبية من الحلوى ، وثانياً ليحقق قيم جمالية تبرز حجم وشكل الجذع ويدخل الفراغ ضمن تشكيله ، وعموماً وضع الفنان لشكله نسب خاصة أقرب ما تكون إلى نسب الأطفال لكبر حجم الرأس بالنسبة لطول الجسم .

كما قدم لنا الفنان عملاً آخر عبارة عن « بورتريه » شكل (١٢٢) اعتمد في تشكيله على الكتلة الأفقية الممتدة ممثلة للأكتاف جاءت على شكل أقرب للمثلث رأسه للأعلى ووضع عليه كتلة عمودية متطاولة ضيقة من الأسفل وعريضة من الأعلى تنتهي بخط شبه دائري ممثلة الرأس الأخناتوني .

وقد إستخدم الفنان بعض الزخارف والأشكال الشعبية في عمله فرسمها بلون فاتح مضاد للون العمل الأسود على الصدر ، وكذلك قمة الرأس . وجاء العمل عموماً يتصف بالتناظر الكامل وبحالة من الصفاء والهدوء والروحانية عبر عنها بحركة الرأس وبالعيون المغلقة الحاملة .

أما الفنان « محمد حسام الدين » فقد تناول موضوع « العروسة » بأسلوب فني معاصر ربما جعله بعيداً عن البيئة الأصلية له . شكل (١٢٣) .

نجد في هذا العمل بناءً صريحاً شامخاً نتيجة الكتلة الرأسية الطويلة ، حيث بنى بذلك جذعاً ممتشقاً طويلاً يحمل في أعلاه كتلة كروية شكلت الرأس تخرج منه قطع رفيعة ترمز إلى الشعر المتناثر والمتباهي .

ونجد ملامح البساطة والعفوية بالطرح من خلال وضعه لعناصر الوجه من عينين وفم بأسلوب اللصق البارز مستمداً هذا من الأعمال والتماثيل القديمة .

وقد أضاف الفنان للعمل تلك الكتل النصف كروية في الاتجاهات الأربعة حملها على الجذع ، والتي ربما تكون ذات حجم ووزن طغى على الشكل العام للعمل .

وجاء طرحه هذا معتمداً الصريحة الواضحة والملمس واللون من مبدأ أنه قابل للعرض بالهواء الطلق أو في الحدائق ، فلم يستخدم الطلاءات إنما اعتمد على لون الطينة الأصلي مع الملمس الخشن .

ومن العناصر والأشكال الشعبية التي تناولها الفنان وصهرها ومزجها بأسلوبه الخاص ، وجعل منها عناصر لعمله التشكيلي ، تلك الطرز المعمارية الريفية وكذلك الزي الشعبي .

فتجد الفنان « أحمد الأحمد » قدم لنا عملاً مزج فيه بين تلك العناصر الشعبية من خلال عمله « نساء تدمريات » ، شكل (١٢٤) ، حيث جاء بصيغة تشكيلية معاصرة عبّرت عن الشكل المعماري المحلي بالإضافة للزي الشعبي الخاص بمنطقة تدمر* .

فنفذ مجموعة نساء وطفل شكلوا بمجملهم كتلة واحدة ، بأسلوب تجريدي هندسي بسيط ، معتمداً الخطوط الأفقية والعمودية وتقاطعاتها ، وما ينشأ عنها من كتل ومساحات وفراغات سالبة شبه هندسية ، وكأنها عناصر بنائية محصورة بين مساحات عمودية ضيقة يقوم على أساسها هيكل الشكل الإنساني ، وتوحي بنفس الوقت بأعمدة البيوت ، خاصة أنها تشكل بالتقائها العلوي تلك الأقواس المدببة لتؤكد الشكل المعماري الريفي .

حيث ربط ربطاً عضوياً وروحياً بين الإنسان وخاصة المرأة والبيت الريفي ، وجاء الربط قوياً متيناً من خلال إنصهار تلك العناصر مع بعضها البعض مشكلة وحدة لا تتجزأ ، استخدم الفنان في عمله اللون الأسود ممثلاً للزي الشعبي والذي أضاف قيمة تشكيلية للعمل والحضور المميز رغم صغر حجمه ، كذلك اللمعة التي أكدت وأظهرت الكتل والخطوط .

ومن الفنانين الذين تناولوا الزي الشعبي في أعمالهم الفنان « عبد الله عبد الغني » ، الذي إتخذ « الخمار » أو البرقع عنواناً لعمله الخزفي ، شكل (١٢٥) . مشكلاً إياه بأسلوبه المحور البسيط ، مستخدماً بذلك مساحات واسعة تعطي للعمل الراحة والهدوء محركاً إياها بمساحة صغيرة تتوسط العمل ، إعتد فيها على الخطوط المنحنية المختزلة ، التي أضفت على العمل ظلالاً لم تكن بالقساوة التي يمكن لها أن تتضارب مع ما حولها من مساحات هادئة بالإضافة لإعتماده على هذا اللون كعنصر من عناصر العمل بما يوحي من هدوء يتناسب والأسلوب الذي جاء فيه هذا الطرح .

(*) تدمر مدينة تتوسط البادية السورية تتميز بنمط معين من الحياة .

● رموز من الحياة الشعبية :

كذلك من رموز الحياة الشعبية التي إتخذها الفنانون عنواناً وموضوعاً لأعمالهم بطرح معاصر وأسلوب خاص عنصر « الديك » .

فتناول الفنان « فاروق إبراهيم » بعدة أشكال وأساليب عبر مراحل حياته بتركيزه على الأسلوب على حساب الموضوع ، فقد إتجه إلى تلخيص الشكل العام للديك لإستخلاص الصفات الجوهرية له ، والمعالجة الفنية التي تقوم على إيقاع الحجوم المكونة للعمل وبطريقة تنظيماً والعلاقة بين الحجوم الفراغية والمصمتة الناشئة عن هذا التنظيم والتي سمحت للفراغ الداخلى بالتغلغل داخل الكتلة الكبيرة مما أضفى عليها الخفة والرشاقة ، كما أدى لفراغات وكتل متنوعة في الحجم نوعت في الظلال وأعطت العمل الحركة والحيوية .

بالإضافة للتوازن الذي حققه بقاعدة فراغية حملت الشكل النحتي ذو الهيئة البيضوية ، كما إعتد الملمس الخشن مؤكداً للظلال والكتل ، شكل (١٢٦) ، معبراً من خلاله عن أسلوبه ومفهومه الخاص في التشكيل النحتي الخزفي .

وفي الشكل (٦٣ ب) قدم الفنان الديك بأسلوب معماري مشوق لخصه إلى كتلتين ، الأولى ممثلة الجذع على شكل مثلث رأسه للأعلى ، ويتداخل من الأسفل والخلف مع مجموعة كتل وخطوط تشكل بمجملها كتلة منحنية تعبر عن القسم الخلفي للديك من ذيل وأجنحة ، معتمداً عليها في تحقيق توازن وإستقرار الكتلة إلى جانب الأرجل التي جاءت قصيرة وذات حجم أكد وجودها ودورها في حمل هذه الكتل .

ونجد الشكل يحمل من القيم الجمالية الكثير من حيث التنوع في الحركة والإيقاع من خلال تلك الخطوط المنحنية والمتكررة بدون رتابة في الكتلة الخلفية ، كذلك الحركة المشدودة والممشوقة للأعلى في الكتلة الأمامية توحى لنا بحركة

الديك أثناء صياحه ، معتمداً خطوطه الصريحة ذات الحجم للتأكيد على الكتل وتحريك السطوح وخلق الإيقاعات المختلفة .

وقد حافظ الفنان على لون الطينة لتكون عنصراً من عناصر العمل ومعتمداً في ذلك على تدرجات اللون نفسه بما تشكل من ظلال نتيجة الكتل ذات البروز الطفيف في منطقة البطن والعنق والتدرجات المتنوعة والمختلفة الظلال التي أوجدتها الكتل والخطوط المتنوعة في الكتل الخلفية للعمل ، معتمداً الملمس الخشن للتأكيد على الظلال وإظهار الكتل .

أما الفنان « سيد عبد الرسول » فقد تناول رمز الديك بأسلوب آخر حمل الكثير من العناصر والزخارف الشعبية ، حيث جاء قريباً إلى الشكل الواقعي مع تحوير بسيط جعل من كتلة العنق والرأس كتلة عمودية تضيق نحو الأعلى بشكل يماثل مأذنة المسجد ، والتي تميزت بلونها الفاتح عن باقي أجزاء العمل ذو اللون الغامق ، وكتلة خلفية شكلت الذيل بهيئة منحني تتركب من مساحات ضيقة تمثل الريش بشكل مروحي ، وينتهي بكتلة تستند إلى الأرض محققة التوازن إلى جانب الأرجل ، شكل (١٢٧) .

وقد استخدم الفنان عناصر زخرفية شعبية شكلها على سطح العمل بأسلوب النحت البارز كان مصدرها العمارة الشعبية الريفية ، وكذلك أشكال زخرفية تراكبت على خلفية العنق .

كذلك نجد الفنان « مراد كمال يوسف » قد اتخذ شكل الحصان موضوعاً لعمله ، فشكله بكتلة ضخمة نسبياً ، حيث جمع الأرجل الأمامية وكذلك الخلفية ليشكل منها عنصراً بنائياً دائرياً كأنها أعمدة تحمل فوقها جسم الحصان ، حيث جاءت منطقة البطن على هيئة قوس ، شكل (١٢٨) .

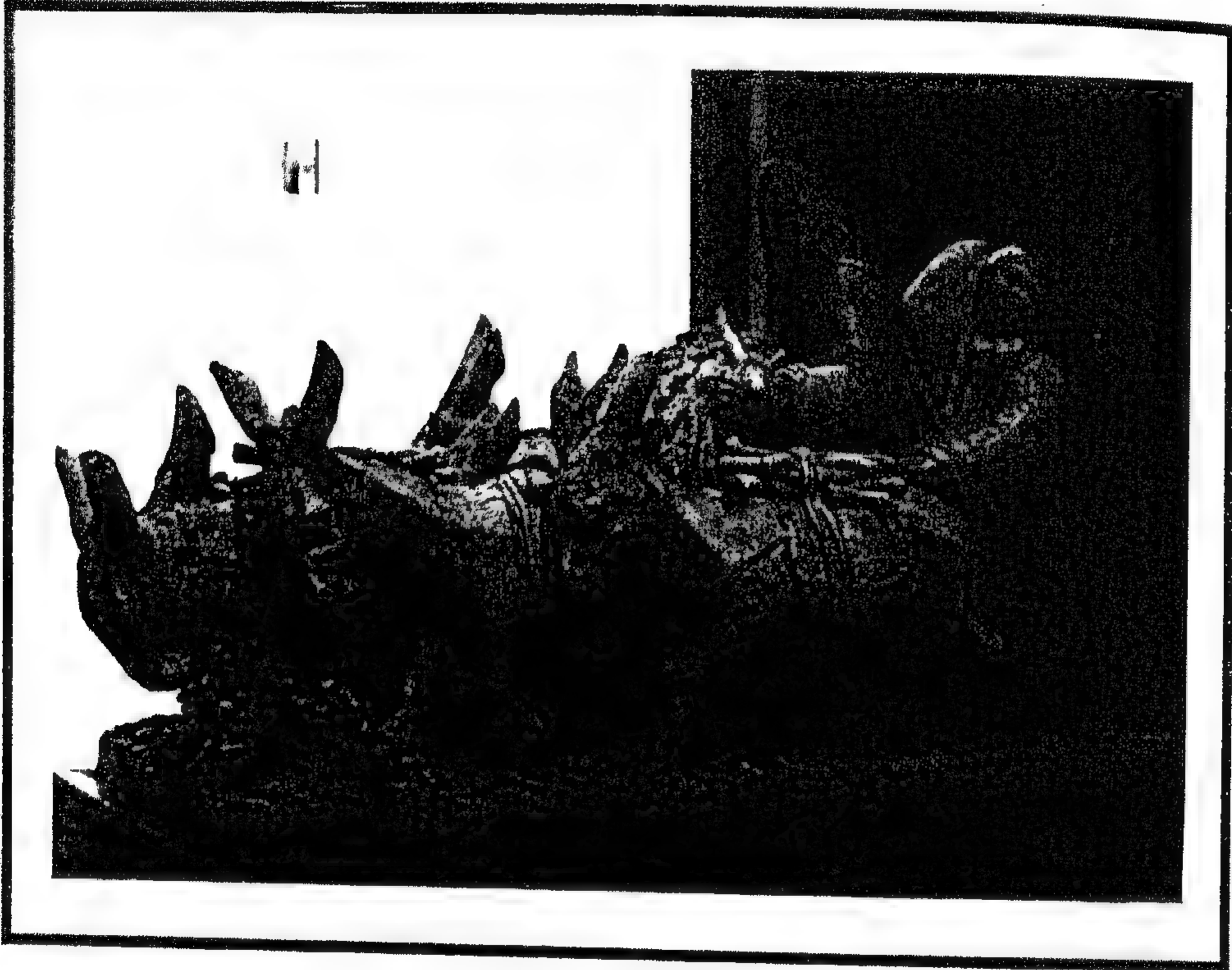
وقد إستخدم الفنان العناصر الزخرفية الشعبية لتزيين سطح العمل ، إن كان باللون أو من خلال التفريغ ، وبأحجام وأشكال متنوعة ، مما خلق مناطق مظلمة أضفت على العمل الحركة والإيقاع المتنوع . بالإضافة لإستخدامه ألواناً منسجمة متناسقة ومناسبة لموضوع العمل ، قريبة منه ومن البيئة التي خرج منها .

ومن الرموز الشعبية الساحلية التي تناولها الفنانون شكل « السمكة » ، حيث نجد الفنان « محمد حسام الدين » تناولها في عمله شكل (١٢٩) ، بطرح جديد في الشكل والأسلوب ، معتمداً الكتل الخفيفة والفراغ الواسع ، حيث نفذ مسطحين متقابلين ومتناظرين يمثلان سمكتين ، ربط بينهما بقطع أفقية تاركاً فراغاً واضحاً بينهما ، كما جعل من الفراغ عنصراً أساسياً من عناصر العمل بأن أوجد فراغاً بيضوياً يتوسط الشكل ، أما الخط الخارجي للعمل فقد جاء أقرب إلى شكل الأنية الخزفية المنتظمة .

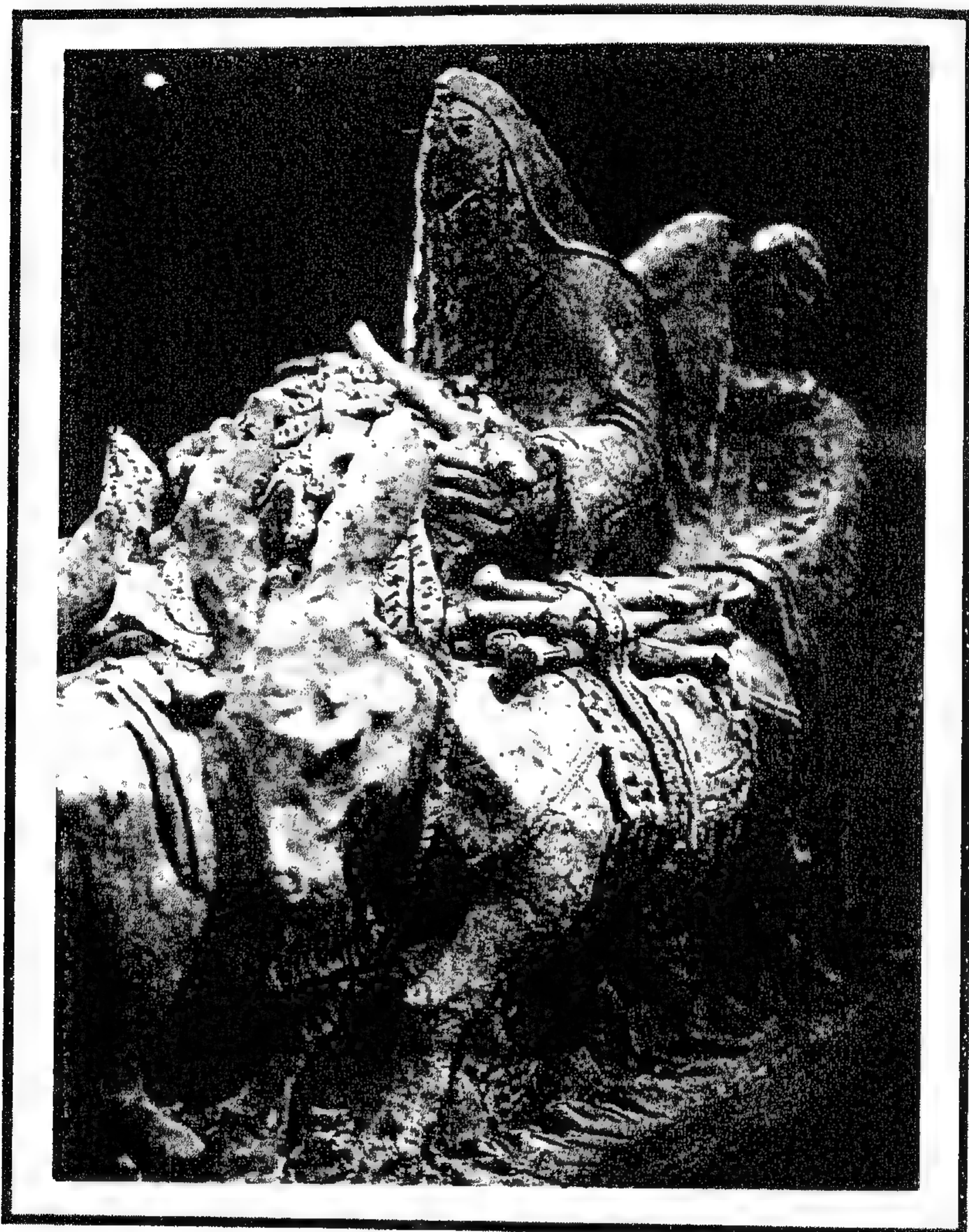
وقد استخدم الفنان اللون الأزرق مع الطلاء الزجاجي ليغطي العمل ويربطه ببيئاته المائية .



الصور الخاصة بالفصل الثالث



شكل (١١٦ آ)
عمل « العودة من الحقل » للفنان « سعيد الصدر »
« متحف محمود خليل » القاهرة

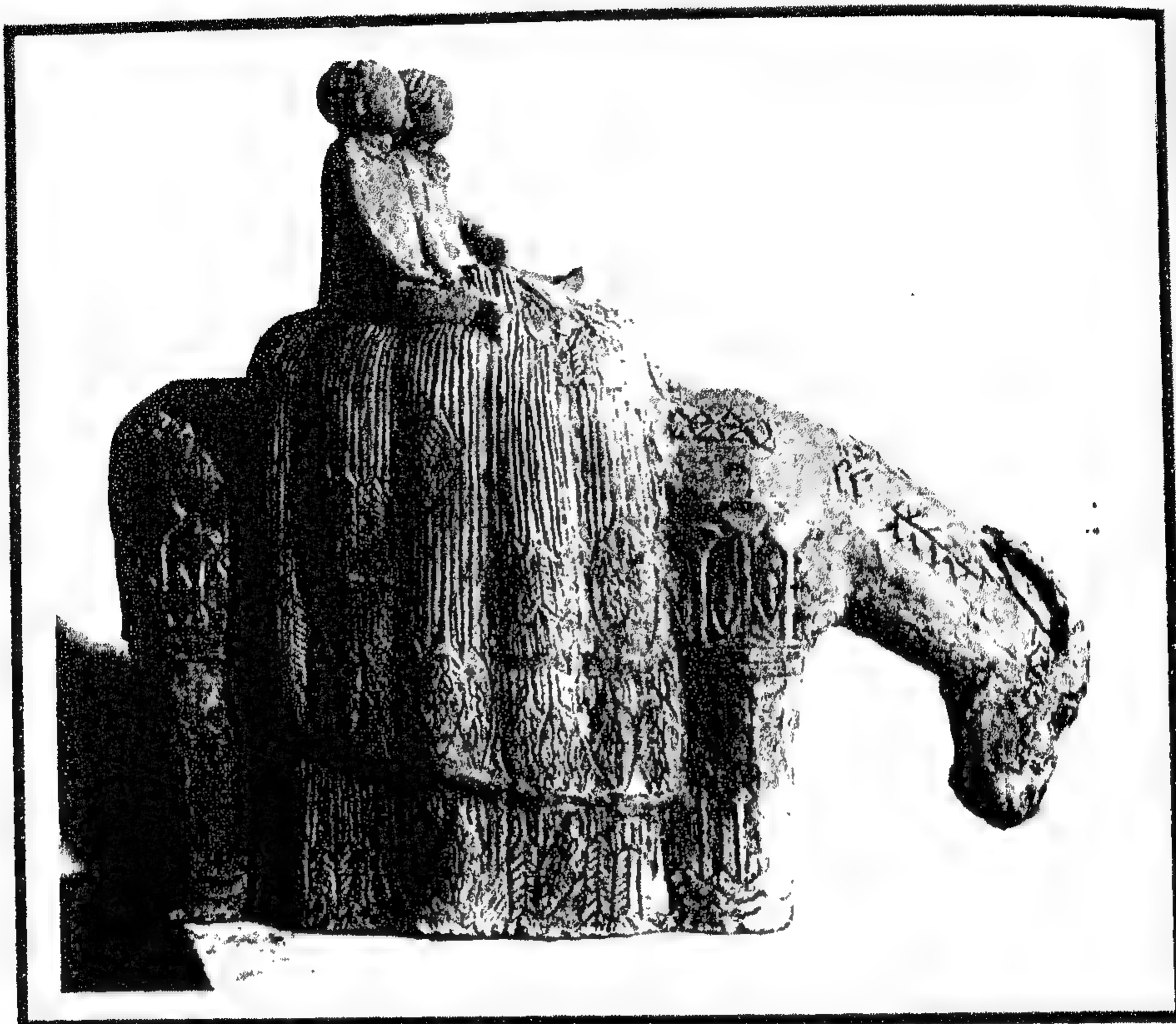


شكل (١١٦ ب)
تفصيل لعمل « العودة من الحقل »



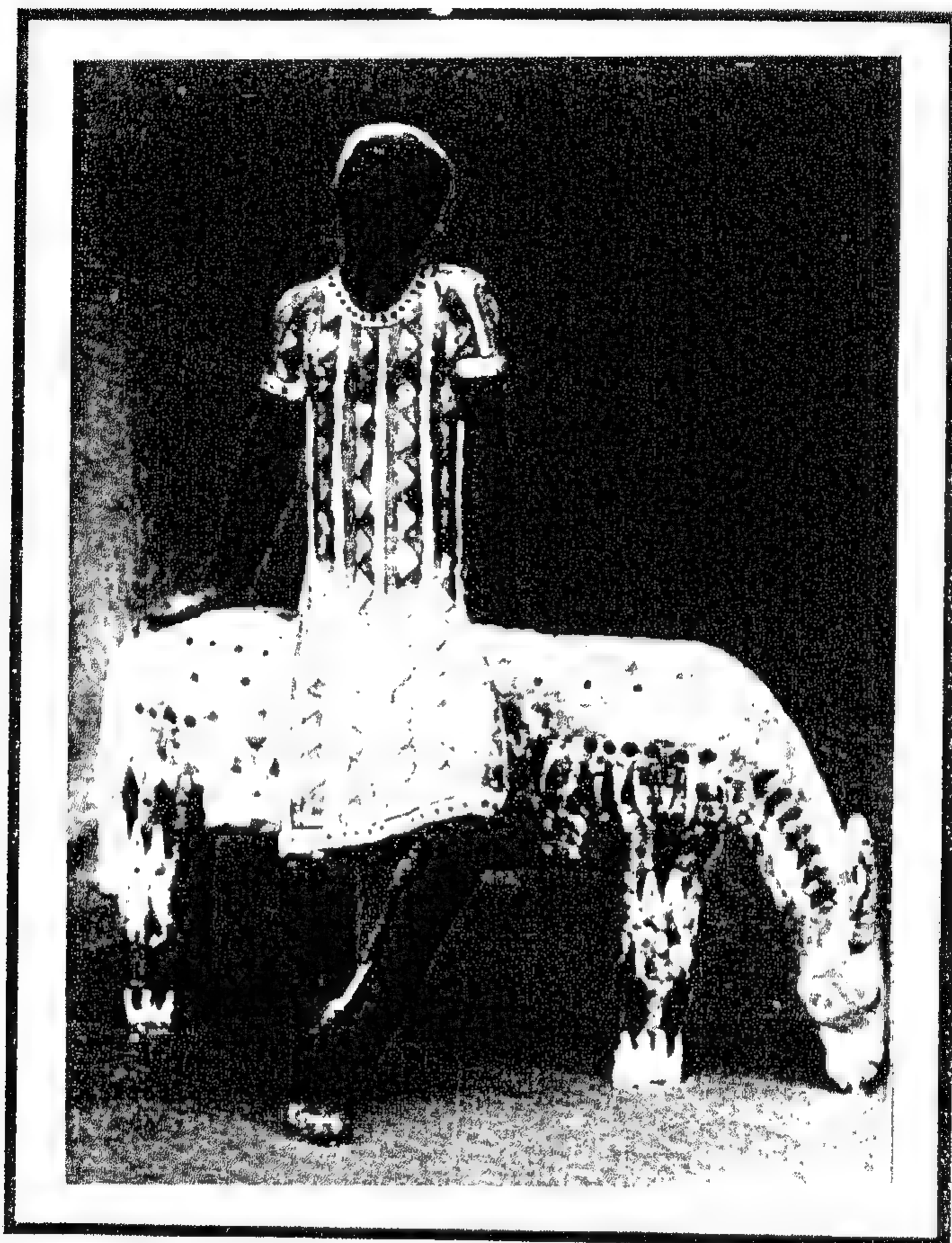
شكل (١١٧)

عمل « وجه فتاة » للفنان « سعيد الصدر »
« متحف الخزف الاسلامي » القاهرة

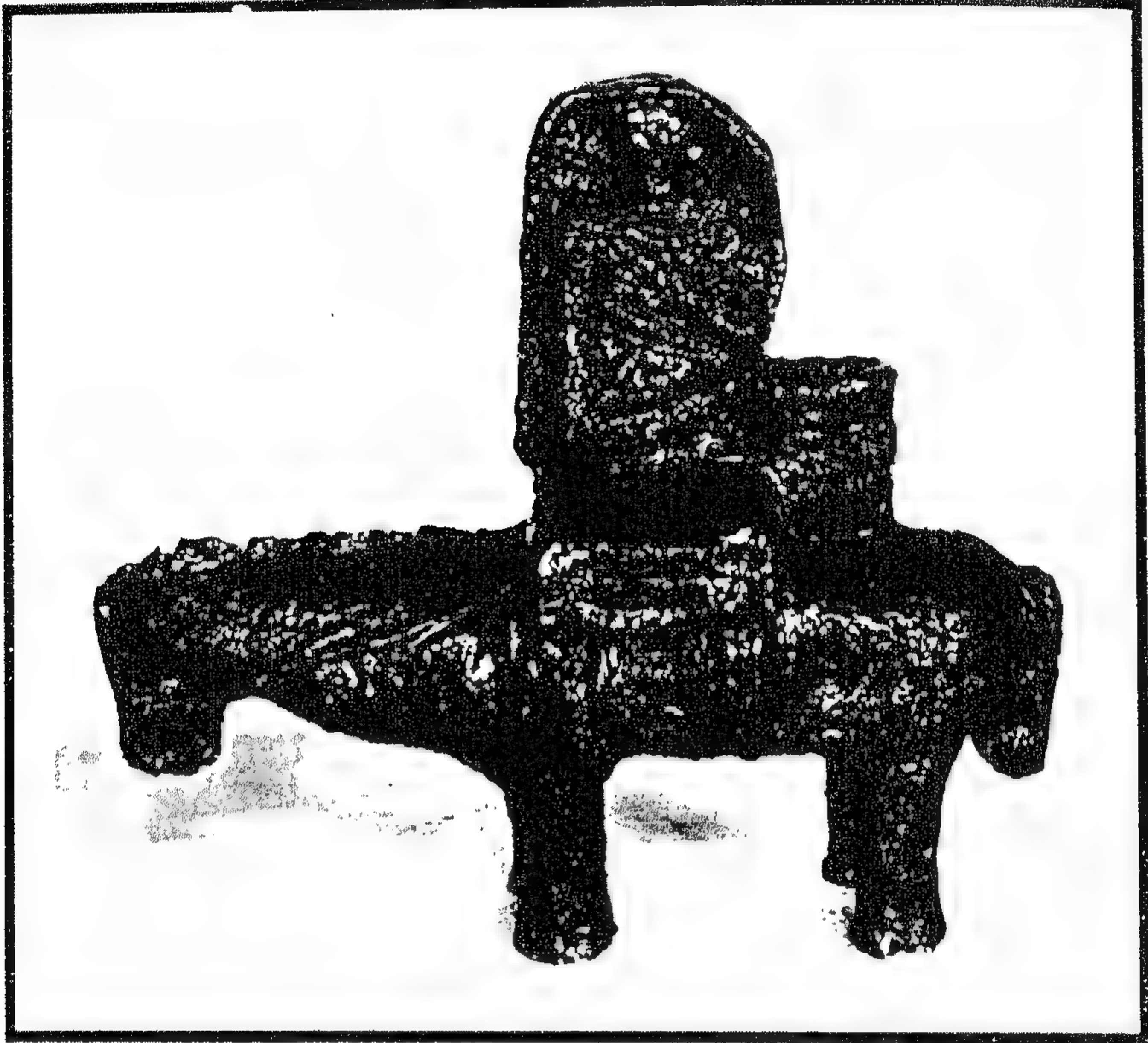


شكل (١١٨)

عمل « الحصاد » للفنان « عبد المنعم محمد محمد »
 « متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (١١٩)
عمل « إنتظار »
للصنان « عبد المنعم محمد محمد »



شكل (١٢٠)

عمل « العودة من الحقل » للفنان « سيد عبد الرسول »
 « متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (١٢١)

عمل « العروس »
 للفنان « أحمد عبد الوهاب »
 « متحف الفن الحديث » القاهرة



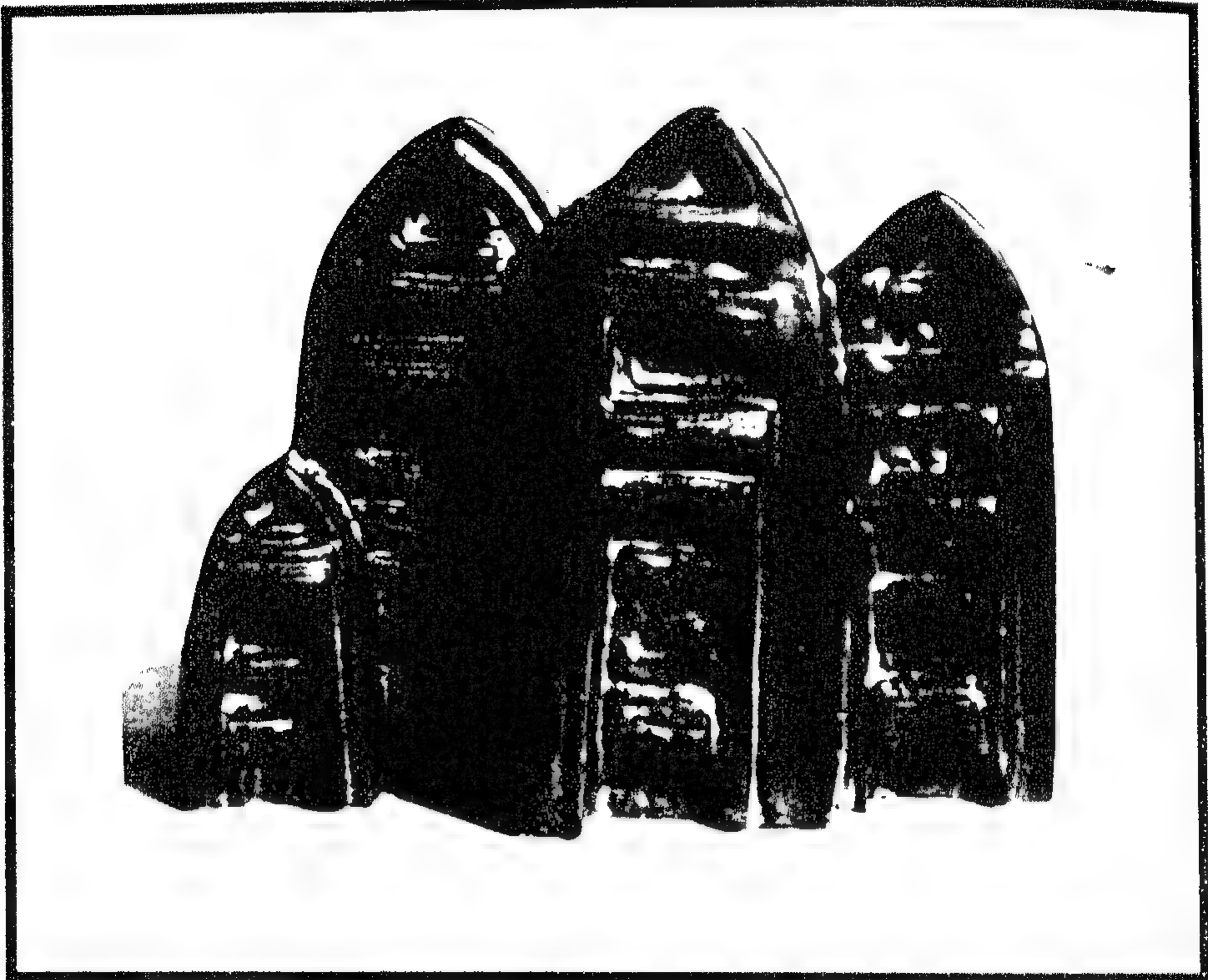
شكل (١٢٢)

عمل « بورترية » للفنان « أحمد عبد الوهاب »
« متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (١٢٣)

عمل « عروسة »
للفنان « محمد حسام الدين »

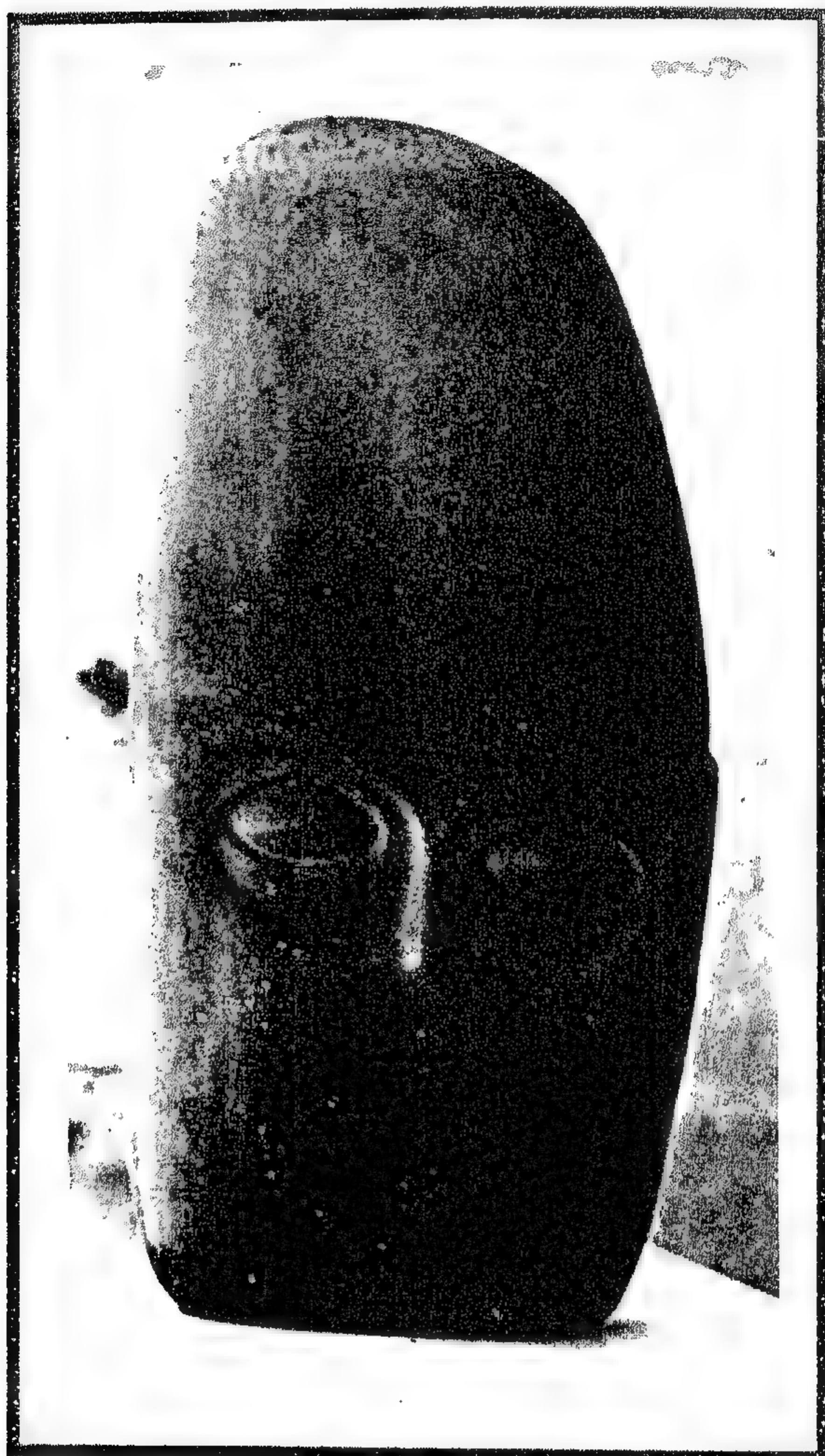


شكل (١٢٤)

عمل « نساء تدمريسات »

للصنان « أحمد الأحمد »

« مقتنى لوزارة الثقافة » دمشق



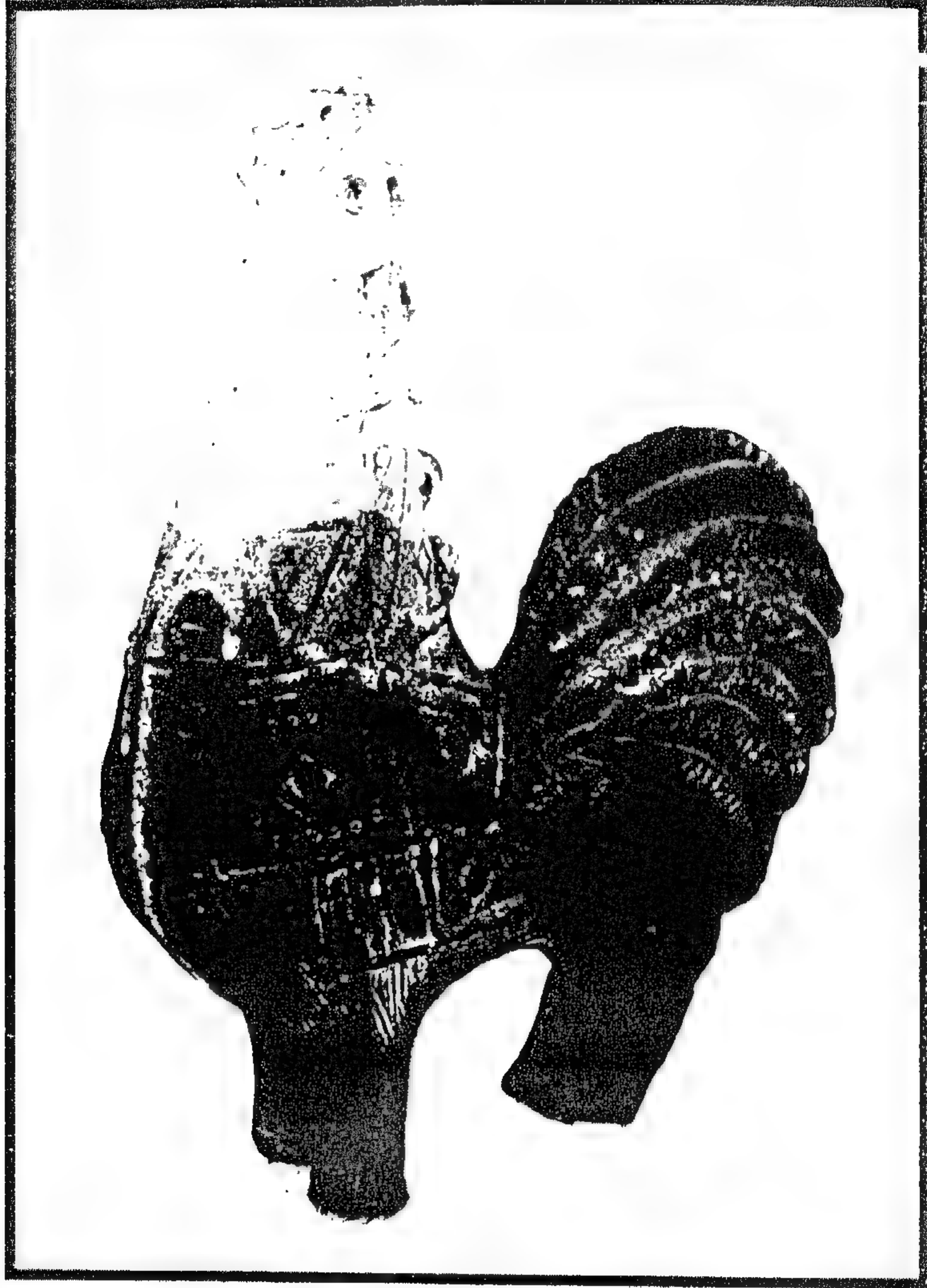
شكل (١٢٥)
عمل « خمصار » للفنان « عبد الله عبد القني »
« متحف دمر - دمشق »



شكل (١٢٦)
عمل « ديك » (٢) للفنان « فاروق إبراهيم »

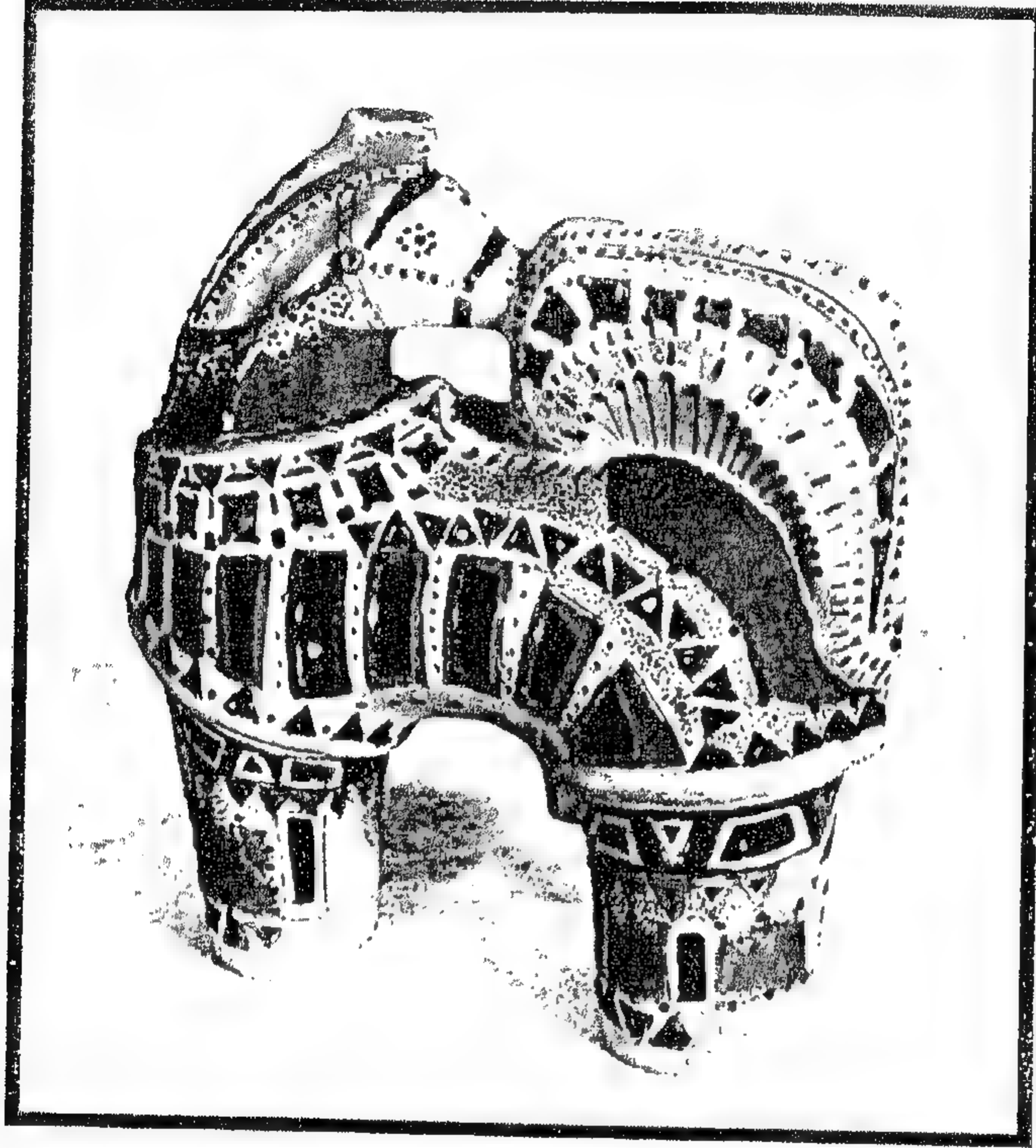


شكل (٦٣ ب)
عمل « ديك » (٢) للفنان « فاروق إبراهيم »



شكل (١٢٧)

عمل « ديسك » للفنان « سيد عبد الرسول »
« متحف الفن الحديث، القاهرة »



شكل (١٢٨)

عمل « حسن »
 لثنتان « مراد كمال يوسف »
 « متحف الفن الحديث » القاهرة



شكل (١٢٩)

عمل « سه »
 للفنان « محمد حسام الدين »

الفصل الرابع

تجربة الباحث

● تجربة الباحث :

إن أي عمل فني تشكيلي ناجح يقوم بناؤه على أساس التكوين ، وهو بدوره عبارة عن مجموعة عناصر أساسية تشترك في تشكيله وترتبط جميعها لتساهم في إبراز قيم جمالية تميزه .

فهي تعد الفنان بوسائل إبتكار للأشكال فتتلاءم مؤكدة الوحدة والتنوع والتوازن ، وكل عنصر له خصائصه الذاتية في حدوده وإمكانياته ، والفنان عليه اختيار ما يشاء منها لتلبي تعبيره وتناسب موضوعه .

وفي مجال النحت الذي يمثل تكويناً في الفراغ هناك عناصر تشكيلية تحدده من كتلة وفراغ وتناسب ولمس ... وغيرها مما يؤدي إلى عمل متناسق متكامل البناء ذو حبكة فنية واضحة .

أما في مجال النحت الخزفي فيزيد عليها عنصر اللون واللمس الحامل للإنفعالات الفنان ولمساته المباشرة إضافة لخصوصية الخامة في التنفيذ .

من هذه المفاهيم جميعاً إنطلق الباحث في تجريته العملية بتشكيلات متنوعة إتخذت العنصر الإنساني وخاصة المرأة محوراً لها ، محاولاً التوصل إلى صيغة وأسلوب خاص يتماشى ونظرتة الجمالية التعبيرية الخاصة محافظاً على احترامه للخامة وإبراز إمكاناتها بلونها الطبيعي في بعض الأعمال مع التنوع في الملمس ، وباستخدام بطانات لونية في بعضها الآخر ، مبتعداً عن الطلاءات الزجاجة حيث أنها لا تتناسب وطبيعة تلك التشكيلات .

ففي عمل « إيقاع » شكل (١٣٠) إتخذ الباحث من عنصر المرأة تشكيلاً عمودياً مشوقاً بأسلوب تعبيري وبحركة واضحة من خلال محور الجذع الذي اتخذ اتجاهاً مغايراً لمحور الأرجل العمودي ، وقد حاول الباحث إظهار الحركة والإيقاع المتنوع من خلال ترتيبه للسطوح والخطوط وخاصة في القسم العلوي منه بتبادل الكتل والفراغ اللذين إتخذنا اتجاهات دورانية مركزية توحى بحركة مستمرة لعب القسم السفلي من العمل دوراً فيها بالإضافة لتحقيقه الإستقرار والتوازن للكتلة ككل .

وجاءت إستقامة الأرجل لتوحى بالهدوء والإتزان مبرزة الحركة العلوية ومؤكدة إمتشاق ورشاقة الشكل . مستغلاً سطح الخامة في عمل ملامس متنوعة أوجدت تدرجات لونية من خلال الظلال الواقعة عليه .

أما في عمله « تكوين » شكل (١٣١) فقد تناول الباحث المرأة بوضعية الجلوس ، بتكوين إعتمد السطوح الصريحة مشكلة كتلاً شبه هندسية متراكبة بأسلوب تعبيري مبحقة التنوع في الإيقاع والتناغم بين أشكاله المختلفة وملامس سطوحه المتنوعة أيضاً محدثة تدرجات لونية نتيجة تفاعلها مع الضوء ، وقد اعتمد في توازنه على الإتزان المحوري بقاعدة واسعة .

كذلك قدم الباحث تجربة أخرى بعنوان « رحيل » شكل (١٣٢ آ - ب) إتجه فيها إلى التبسيط متناولاً تكويناً تعبيرياً يمثل رجلاً بلباسه الشعبي بحالة مشي إتخذ كتلة إنسيابية واحدة ، إنطلقت من قاعدة عريضة ممثلة الأقدام وتميل إلى الدقة نحو الأعلى منتهية بكتلة هندسية تشكل الرأس .

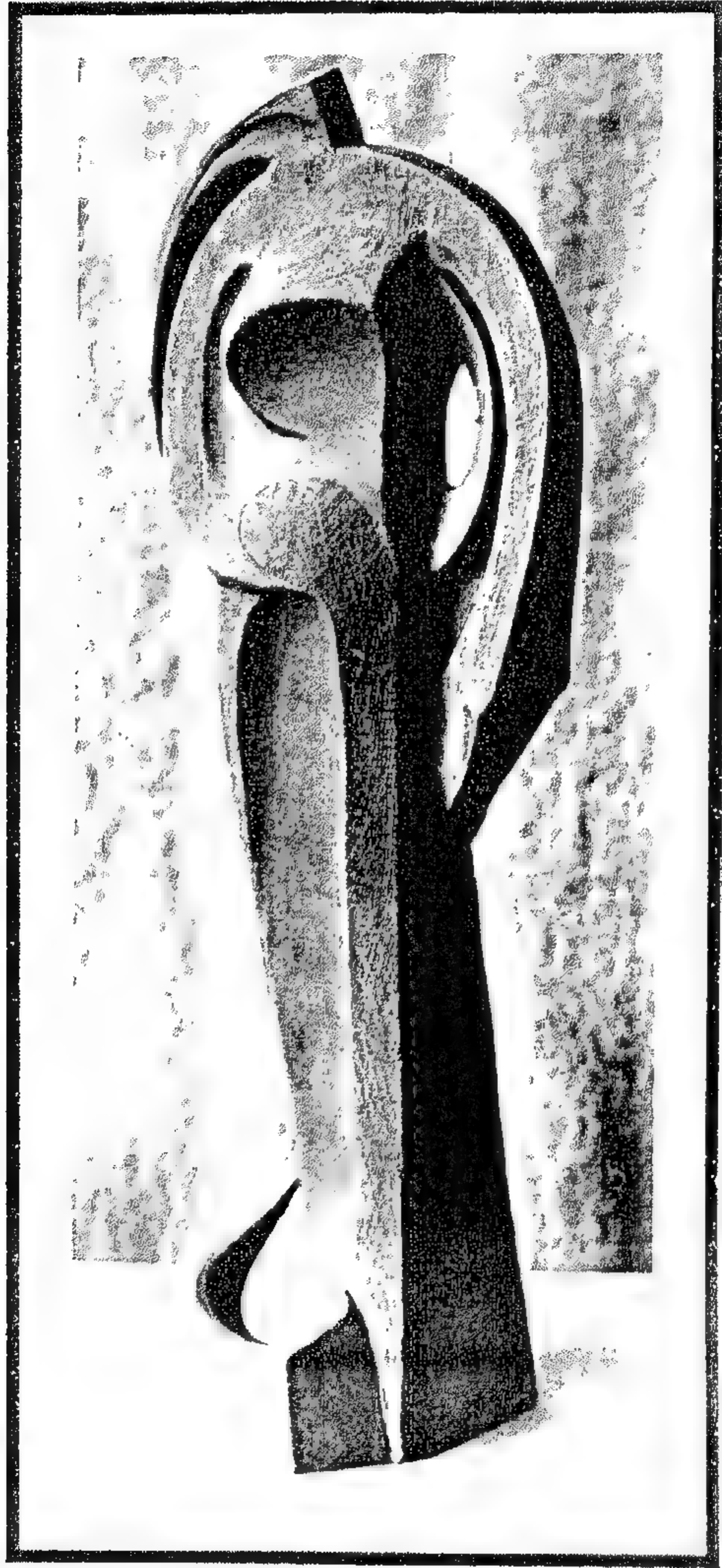
ويتداخل مع تجويفه الطولي أقواس متعكسة توحى بعناصر بنائية تدعم هيكل الشكل وتنوع في حركته ، بالإضافة إلى الفراغ الداخلي الطولي الذي تغلغل في الكتلة محدثاً حركة وتنوع خاصة وأن العمل إعتد السطوح الواسعة الهادئة .

أما في تجربة حملت عنوان « السلام » فقد مثلها بإمرأة تحمل بين يديها حمامة تطلقها برعاية وحنان ، وقد جاء التعبير واضحاً بتراكب السطوح والكتل ، حيث اجتمعت الذراعان مشكلة كتلة بيضوية الشكل احتوت عنصر الحمامة تداخل معها الفراغ الخلفي بأشكال ومساحات حرة صغيرة متناوية مع بعض التجاويف لتؤلف ظلالاً متنوعة ، أما الأرجل فقد اجتمعت بكتلة طولية وبحركة حققت التوازن مع القسم العلوي من العمل ، وقد حاول الباحث استخدام خامات مختلفة من الطينات ليشكل بها عنصر الحمامة مؤكداً الحركة والتناغم من خلال تنوع الألوان . شكل (١٣٣) .

وفي تجربة أخرى حاول الباحث طرق موضوع مختلف عما سبق ببناء شكل بسيط لأنية فخارية (Vase) منتظمة بطريقة الحبال ، جاعلاً فيها إيحاءً لوجه بشري بأسلوب تعبيرى ، ومحركاً لسطحها بملامس واضحة . شكل (١٣٤) .

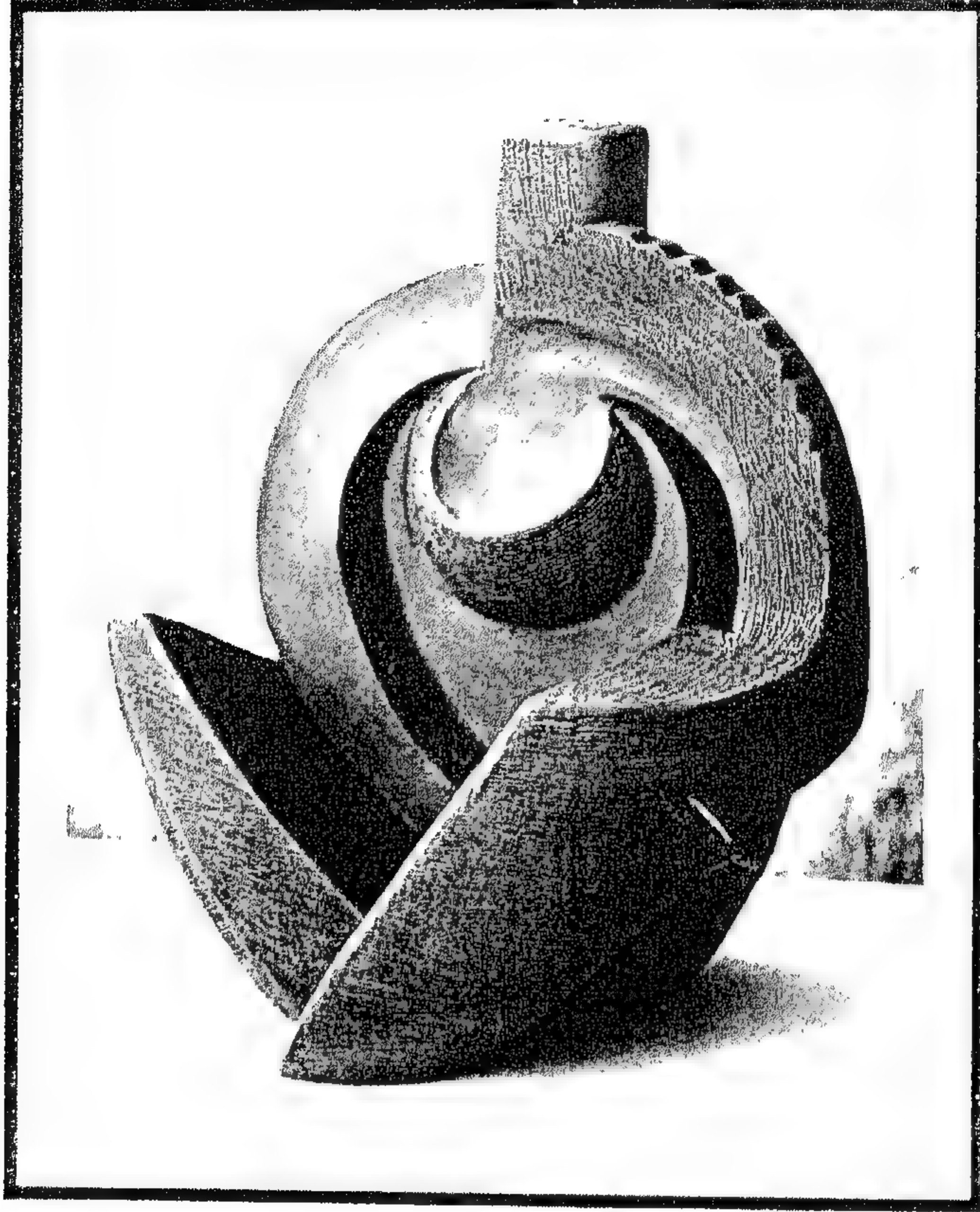


الصور الخاصة بالفصل الرابع



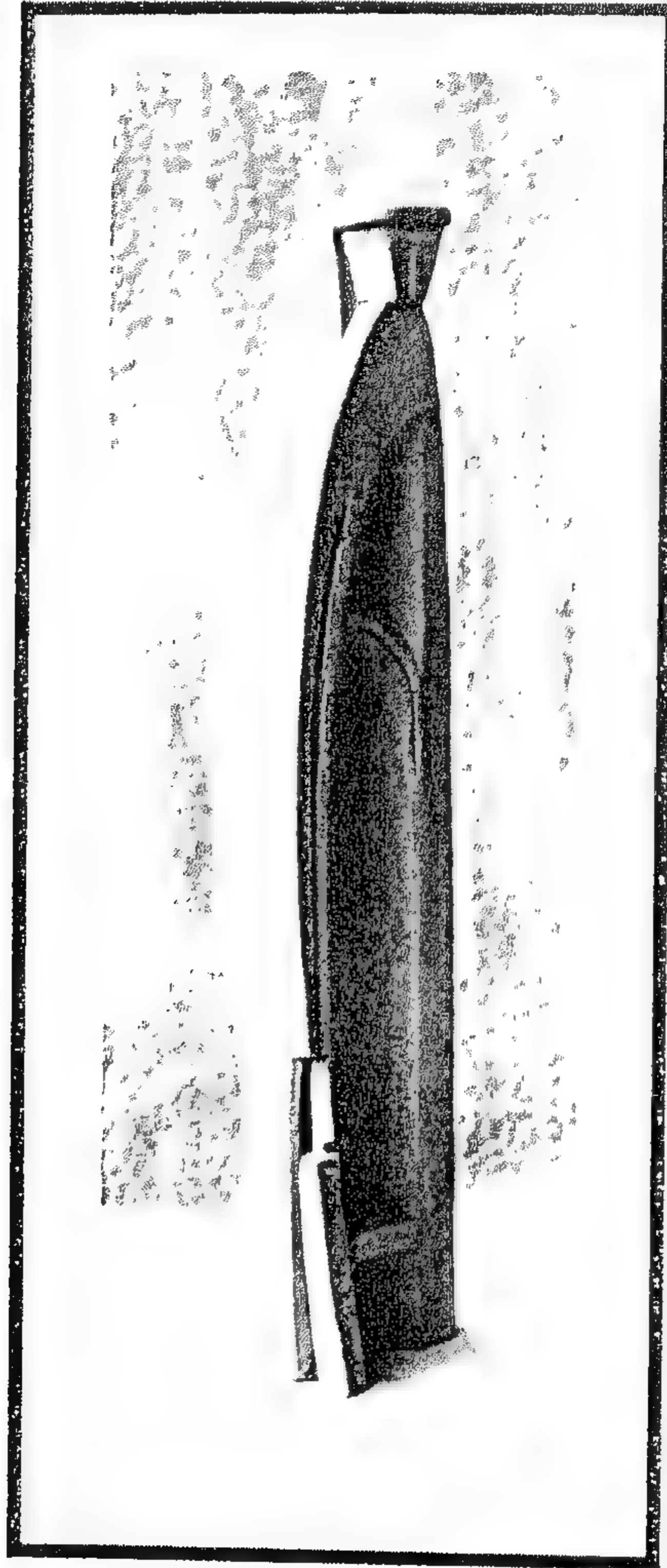
شكل (١٣٠)

عمل « أيقاع »
من أعمال « الباحث »

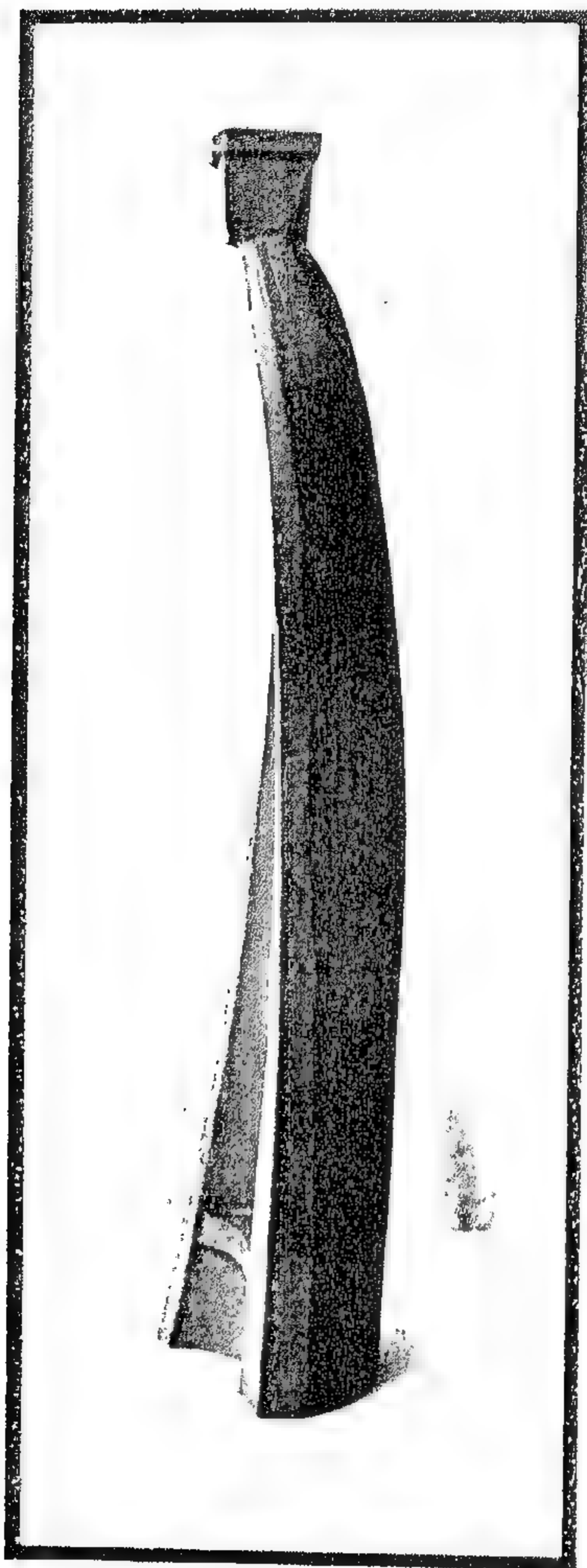


شكل (١٢١)

عمل « تكوين — ن »
من أعمال « الباحث »



شكل (١٣٢ آ)
عمل « رحيـل »
من أعمال « الباحث »



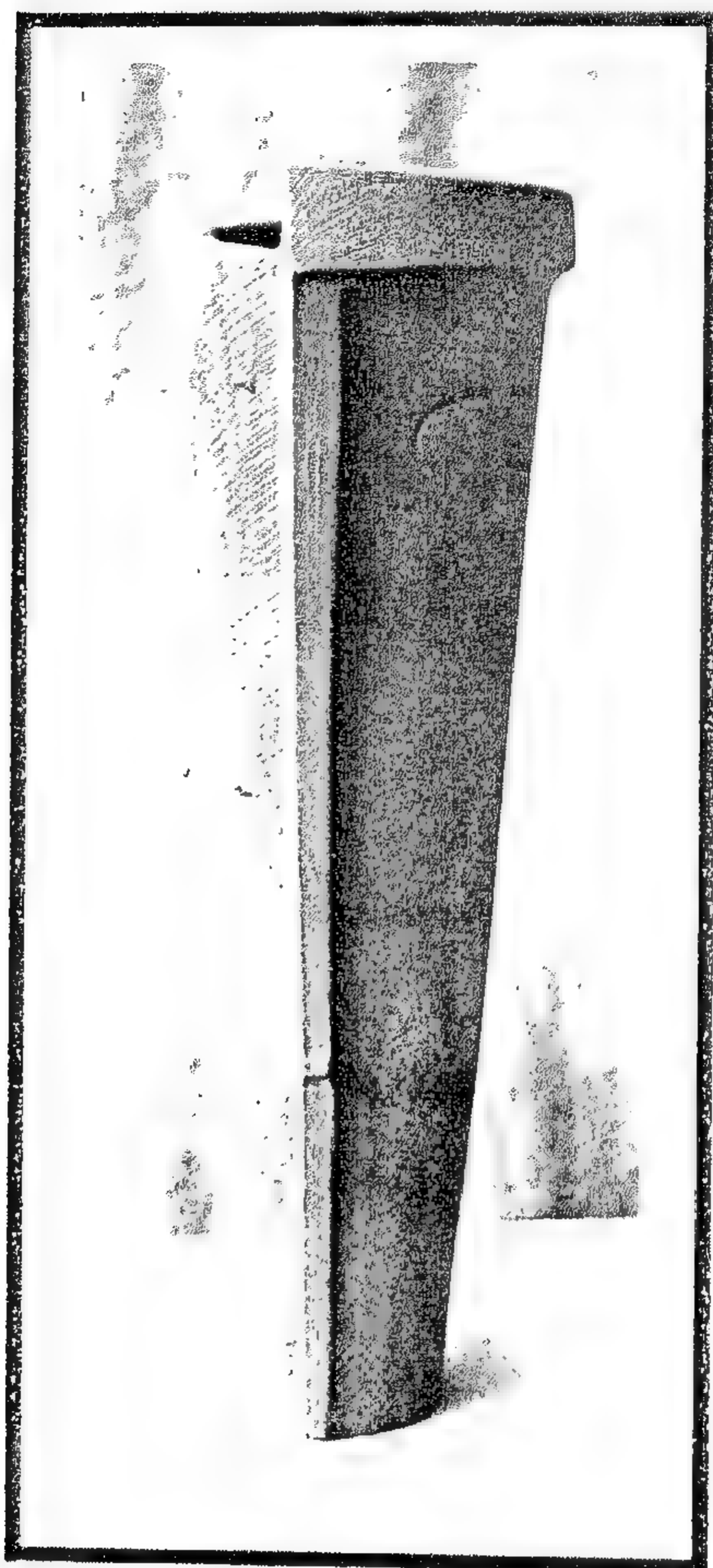
شکل (۱۲۲ ب)
وجه جانی عمل
« رخیل »



شکل (۱۳۲)

عمل « الس — لام »

من أعمال « الباحت »



شكل (١٣٤)

عمل « وجـه »
من أعمال « الباحث »

• نتائج البحث •

● **توصيات البحث.**

• نتائج البحث :

كان النحت الخزفي أحد سبل التعبير المباشر لدى الإنسان القديم بتنفيذه أعمالاً بسيطة معتمداً فطرته التي جعلته ينتج من خلالها أعمالاً ذات قيم تعبيرية ورمزية محاولاً التعبير عن أفكاره وخواطره ، وقد استطاع الفنان المعاصر في كلٍّ من مصر وسورية إكساب خامه الفخار والخزف تلك الأبعاد التعبيرية من خلال التشكيل المدروس بعناصره وتكويناته منتجاً أعمالاً متميزة جعلت من خامه الخزف إحدى خامات فن النحت بما تحمله من قيم جمالية وتشكيلية ، وعليه :

١- في كلٍّ من مصر وسورية تجارب هامة في النحت الخزفي تحمل قيماً جمالية وتشكيلية متميزة أعطتنا فكرة واضحة عن الإتجاهات الفنية في كلا البلدين وموقع الحركة التشكيلية العامة .

٢- للتقنية دور هام في تركيب العمل الفني مما يجعلها عنصراً من عناصر التكوين النحتي .

٣- للنحت الخزفي مفهوم خاص تميز بقيم جمالية وتعبيرية من خلال عناصر التكوين التي تؤدي حواراً تشكيمياً منسجماً .

٤- لعنصري اللون واللمس مكانة خاصة ودور فعال في أعمال النحت الخزفي بما يكسبها من حيوية وحركة .

٥- لم يكن الموضوع في العمل الفني ذو قيمة بقدر ما للتكوين من أهمية ودور في إثارة الإنفعالات الجمالية التي تمنح الرضا النفسي للمتذوق .

● توصيات البحث :

يرى الباحث ضرورة دعم فن النحت عموماً والنحت الخزفي خصوصاً أسوة بالأعمال الفنية الأخرى ، والعمل على ترسيخ مفهوم النحت الخزفي لدى طلاب النحت لما يتضمنه من خصوصية وقيم فنية وجمالية :

■ فتح الباب وتقديم الإمكانيات لمزيد من الدراسات حول هذا الموضوع تتناول التفاصيل الدقيقة فيه .

■ يجب الإعداد في أقسام النحت بكل البلدان لتجهيزات ومواد الخزف ليكون مرادفاً لقسم النحت وداعماً له ، بما فيه من خير للنحت الخزفي .

■ بما أن النحت الخزفي أوجد الرابطة بين النحت واللون فمن الأفضل التركيز على أهمية اللون وعلاقته بالكتلة النحتية كمبدأ تدريسي لطلاب النحت بالكلية .

■ ترسيخ ملتقيات أو ورشات فنية دولية تحقق الإحتكاك والمنافسة فأتحة المجال أمام تصميمات متطورة في النحت الخزفي .

■ الاستعانة في أقسام النحت بخبرات إختصاصية في مجال كيمياء مواد وتراكيب الخزف بما فيه من دعم لعملية الإبداع الفني .



قائمتنا المراجع

- قائمة المراجع باللغة العربية.
- قائمة المراجع باللغة الأجنبية.

● المراجع العربية والمترجمة إليها :

- ١ (الفرد لوكاس : المواد والصناعات عند قدماء المصريين ، ترجمة : زكي اسكندر ، القاهرة ، دار الكتاب المصري ، ١٩٤٥ .
- ٢ (أبو صالح الألفي : الموجز في تاريخ الفن ، (القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ١٩٨٨) .
- ٣ (برنارد مايرز : الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة سعد المنصوري ، (القاهرة ، نيويورك ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ١٩٦٦) .
- ٤ (بشير زهدي : الفن السوري في العصر الهيلينستي والروماني ، سلسلة تاريخ الفن في سورية ، (دمشق ، ١٩٧٢) .
- ٥ (جيروم ستولينتز : النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١) .
- ٦ (حسين أيوب حسن ، وعبد الوهاب محمود مرسى : حراريات السيراميك ، (مطبوعات وزارة التربية والتعليم ، ١٩٩٧) .

٧ (روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم ، ترجمة عبد الباقي محمد ابراهيم ،
محمد محمود يوسف ، (القاهرة ، دار النهضة المصرية للطبع
والنشر ، ١٩٦٨) .

٨ (سعيد حامد الصدر : مدينة الفخار ، (دار المعارف بمصر ، ١٩٦٠) .

٩ (سعد ماهر محمد : الخزف التركي ، (الجهاز المركزي للكتب الجامعية
والمدرسية والوسائل التعليمية ، ١٩٧٧) .

١٠ (شكري عبد الوهاب : الإضاءة المسرحية ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، ١٩٨٥) .

١١ (صبحي الشاروني : الفنون التشكيلية ، (القاهرة ، دار النشر والتوزيع العربي ،
الطبعة الأولى ، ١٩٨٤) .

١٢ (عبد الفتاح رياض : التكوين في الفنون التشكيلية ، (القاهرة ، دار النهضة
العربية ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٣) .

١٣ (علام محمد علام : علم الخزف ، الجزء الأول (القاهرة ، مكتبة الأنجلو
المصرية) .

١٤ (_____ : علم الخزف ، الجزء الثاني ، (القاهرة ، مكتبة الأنجلو
المصرية) .

١٥ (عبد الغني النبوي الشال : فن الخزف ، (القاهرة ، مركز النشر بجامعة
حلوان) .

١٦ (عفيف بهنسي : الفن الحديث في البلاد العربية ، (دمشق ، دار الجنوب
للنشر ، ١٩٨٠) .

١٧ (ف . هـ . نورتن : الخزفيات للفنان الخزاف ، ترجمة سعيد الصدر ، (القاهرة ،
دار النهضة العربية ، ١٩٦٥) .

١٨ (قدرى محمد أحمد : الإبداع ظاهرة طبيعية في فن وصناعة الخزف ، ١٩٩٩ .

١٩ (محمد يوسف أبو بكر : صناعة الفخار والخزف في مصر ، (القاهرة ، الدار المصرية للطباعة والنشر ، ١٩٥٩) .

٢٠ (محمد أبو الفرج العش ، وعدنان الجندي ، وبشير زهدي : المتحف الوطني بدمشق ، دليل مختصر .

٢١ (محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، (الاسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٨) .

٢٢ (محمود بسيوني : أسرار الفن التشكيلي ، (القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٩٤) .

٢٣ (ميرفت حسن السويضي : اتجاهات الخزف المصري المعاصر ، (القاهرة ، مطابع لوتس بالفجالة ، ١٩٩٥) .

٢٤ (هنري رياض : الفن اليوناني حتى آخر العصر الهيلينستي ، (القاهرة ، محيط الفنون) .

٢٥ (هريرت ريد : معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨) .

٢٦ (————— : تعريف الفن ، ترجمة إبراهيم إمام ، مصطفى رفيق الأرنؤوطي ، (القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٢) .

٢٧ (يحيي حموده : نظرية اللون ، (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٩) .

● المجالات العلمية :

١ (أكرم قانصوه : التصوير الشعبي العربي ، مجلة عالم المعرفة ، العدد (٤٣) ، نوفمبر ١٩٩٥) .

٢ (محمد أبو الفرج العش : مجلة الحوثيات الأثرية السورية ، المجلد السابع .

● الرسائل العلمية :

- ١ (السيد محمد سليم : العلاقة بين فن النحت والتراث الشعبي في مصر ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان) .
- ٢ (شعيب محمد علي شعيب : دراسة تجريبية لتحليل العلاقة المتبادلة بين متغيرات القيم الملمسية واللونية في الطباعة اليدوية ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، ١٩٩٩) .
- ٣ (صفاء عبد الرؤوف محمد : العلاقة المتبادلة للضوء واللون الواحد في الخزف ذو درجات الحرارة العالية ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية الفنون التطبيقية ، جامعة حلوان ، ١٩٨٩) .
- ٤ (عبير بياض : دراسة لعنصري الفراغ والضوء وأثرهما على جماليات الشكل الخزفي ، رسالة ماجستير ، « غير منشورة » ، (كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان) .
- ٥ (لطفي حمادة : الأبعاد الإبتكارية للمواد الحديثة وأثرها على التشكيل النحتي ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة الإسكندرية) .
- ٦ (محمددين محمد ربيع : أثر خامات الخشب في التكوين النحتي ، رسالة ماجستير « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٨٩) .
- ٧ (محمد اسماعيل جاهين : فن النحت العالمي المعاصر وأثره على فن النحت المصري ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٨٨) .
- ٨ (محمد جلال حسن شحاته : القيم الجمالية في النحت الخزفي ، رسالة دكتوراه « غير منشورة » ، (كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، ١٩٩٦) .

● قائمة المراجع الأجنبية :

- 1) Daniel Rhodes : Clay and Glazes for the Potter, Philadelphia Chilton Book Co, 1957.
- 2) Elsbeth S. Woody : Hand Building Ceramic Forms, London, 1979 .
- 3) John B. Kenny : The Complete Book of Pottery Making, Greenferg, London.
- 4) Krum, Josephein R. : Hand Built Pottery Pensylvania, International Text. Book Company, 1960 .
- 5) Peter Dormer : The New Ceramics, Thames and Handson Ltd. London, 1980 .
- 6) Said Al Sadr : Ceramics in Egypt , Translated by Thorya M. Allam, Revised by Fawzia Al Sadr .



ملخص البحث

- ملخص البحث باللغة العربية.
- ملخص البحث باللغة الانجليزية.

● مقدمة :

مما لاشك فيه أن خامة الطين كانت وما تزال الأقرب ليد الفنان والخزاف ليصوغ منها ما يطلبه وما يرغب به من أشكال ضمن إمكانياتها وخصائصها في حفظ إنفعال الفنان وحمل لمساته وتأثيراته معبرة عن مشاعره بصدق وأمانة .

وإذا عدنا أدراجنا إلى حياة إنسان ما قبل التاريخ نجده وقد تناول تلك الخامات بمفهوم خاص معبراً بها عن معتقدات سحرية وأسطورية كانت تسيطر عليه وعلى فكره ، محاولاً تمثيلها بأشكال صغيرة مجسمة تعكس غايات نفسية بإمكانيات فطرية بسيطة ، كما مثل بها ما يعيش حوله من كائنات حية ، بالإضافة لتصنيعه مختلف أشكال الأنية الفخارية أو الخزفية كقطع تطبيقية تلبي حاجاته اليومية بغرض نفعي .

وفي عصرنا الحاضر اتخذ الفنان تلك الخامات ليكسبها أبعاداً جديدة من تعبيرية ورمزية وغيرها بتكوين فني يحمل من القيم التشكيلية والجمالية ما

يجعلها تصنف ضمن أعمال النحت الأخرى ، بما خضعت له من قوانين وأنظمة تشكيلية فتحت لها الأفق واسعاً لعالم مليء بالأحاسيس والعواطف والإنفعالات مواكبة للعصر ولتطور الفنون عامة .

من هنا تم اختيار الموضوع بعنوان :

« التشكيل الفني في النحت الخزفي المعاصر في مصر وسورية »

محاولة للتعريف بالنحت الخزفي كتشكيل فني تعبيرى ، دخولاً لدراسة وتحليل أعمال النحت الخزفي والفخاري في مصر وسورية لاستخلاص ما تحمله من قيم تشكيلية وجمالية تميزها عن غيرها من الأعمال النحتية .

هذا هو المحور الرئيسي في البحث الذي تضمن ثلاثة أبواب جاء الأول

منها بعنوان :

" مفهوم النحت الخزفي وتقنياته في مصر وسورية عبر العصور "

وقد قسم إلى ثلاثة فصول ، تناول الأول منها تقنيات النحت الخزفي من طينات وألوان وطلاءات ، محاولاً تلخيص أهم صفاتها وخصائصها ؛ مما يعطي للفنان المبادئ والأسس العلمية لإنجاز أعماله بنجاح وتميز من خلال تقنيات متنوعة وهامة .

أما الفصل الثاني فقد بحث في الأشكال النحتية البسيطة في مصر عبر الحضارات السابقة ، وما كان خلفها من مفاهيم ومعتقدات تخص مجتمعاتهم بمحاولة للوقوف على قيمها الفنية المميزة للعصر .

كذلك تناول الفصل الثالث تلك التكوينات والأشكال النحتية في سورية عبر مختلف العصور والمراحل ، والدافع خلفها وما تحمله من قيم جمالية وتعبيرية تعكس الروح الفطرية لدى منفذها .

أما الباب الثاني والذي حمل عنوان :

« القيم التشكيلية في النحت الخزفي المعاصر »

فقد تناول الفصل الأول موضوع الخامات وتأثيرها على العمل النحتي ، ثم اتخذ من عناصر التكوين النحتي قواعداً وقوانين درس من خلالها أعمال النحت الخزفي والفخاري المعاصرة في مصر وسورية ، لمعرفة مكانة تلك الأعمال بالنسبة لفن النحت ، منطلقاً من عناصر الخط والمساحة والكتلة والفراغ ، وصولاً إلى التناسب والتوازن والحركة والإيقاع ، مما يؤكد أنها أعمالاً معاصرة تواكب المدارس الفنية الحديثة في العالم ككل .

ثم اتخذ من عنصري اللون والملمس موضوعاً للفصل الثاني باعتبارهما يميزان العمل الخزفي عن غيره بما لهما من تأثيرات جمالية وتعبيرية على العمل ، وذلك من خلال دراسة أعمال خزفية من كلا البلدين أيضاً .

وجاء الباب الثالث بعنوان :

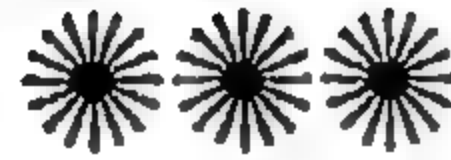
« النحت الخزفي المعاصر في مصر وسورية »

وتناول في الفصل الأول : أهم التجارب في مجال النحت الخزفي في مصر أولاً من خلال نخبة من الفنانين المصريين المعاصرين ، حتى يتسنى لنا تحليل القيم الابتكارية الجمالية والعناصر التكوينية لهذه الأعمال وما تحمله من أساليب متنوعة تختلف من فنان لآخر ، بخصوصية ومفهوم ذاتي يعكس الخبرة والتجربة الشخصية ، بالإضافة للمفهوم العام للحركة التشكيلية المعاصرة في مصر ومكانتها الثقافية والفنية ، كذلك تناول في الفصل الثاني مجموعة تجارب مختلفة لفنانين معاصرين من سورية تعكس مفاهيم متنوعة للنحت الخزفي ، متضمنة مختلف الاتجاهات حاملة طوابع متنوعة من محلية وعالمية ، معبرة عن الحالة العامة لفن النحت والحركة التشكيلية السورية .

أيضاً كان لبعض أعمال النحت الخزفي في مصر وسورية صلة وثيقة بالمووروث الشعبي ، تناولها الفصل الثالث مفصلاً لها من خلال عدة محاور ، فمنها ما إتخذت من الحياة الشعبية موضوعاً لها بطرح مباشر مستخدمة زخارف وعناصر شعبية تغني العمل ، ومنها ما مثلت عناصر شعبية تلعب دوراً هاماً في حياة الجماعة الشعبية ، وأخرى إتخذت من رموز الحياة الشعبية عنواناً لها مصهورة بأسلوب الفنان الشخصي ومفهومه الخاص ، بطرح تشكيلي معاصر تميز بقيم جمالية وتشكيلية وتعبيرية .

كما تعرض الباب في الفصل الرابع لتجربة الباحث العملية التي من خلالها حاول تحقيق تكوينات جمالية وتعبيرية ، عبر تناوله لمواضيع مختلفة ليتمكن من تجسيد أسلوبه ومفهومه الخاص اتجاه تلك الخامة وضمن عناصر تكوين العمل النحتي الخزفي .

" والله ولي التوفيق "



Some were extracted from the popular life and set as a direct display she used some popular ornaments to enrich the work .

Some others were represented as popular things that play an important role in the life of the popular group . A Third part has been used as symbols of the folkore life as a title of its own.

The style of the artist could fuse them with his own personal style and his special nation .

This is through a structural contemporary display which had been a unique aesthetic, structural and expressive values .

The fourth branch tackled the practical researcher experience through which he could represent his style, private nation towards that material and among the classes for the structural work of pottery formation .

THANK-YOU..

This will be through a study for pottery works in both countries as well .

The Third chapter came to tackle the most important experiments in the field of sculpture pottery in Egypt at first and through selecting a contemporary group of artists so as to let us be able to analyze the aesthetic values of coining and the structural pieces of these works and what they carry as different styles that would differ from one artist and another with a specialty and egotistic notion which would reflect the experience and the personal experiment besides the general notion for the contemporary structural movement in Egypt its cultural and technical place.

He tackled in the second branch a group of different experiments for contemporary artists in Syria which reflect different notions for pottery sculpture and encompassing different tendencies either to be local or universal.

They express the general status for sculpture art and the Syria structural movement .

Some of the pottery (Clay) sculpture works in Syria and Egypt has a relation with the inherited folklore. These have tackled in the third branch through different streams .

Also, so as to know the for fetched motive and what it bears as values aesthetics and expression which reflect the naive soul of the man who did it .

The second chapter which had the title the formative and structural values in the modern pottery sculpture .

First of all , Hew tacked the material and its effect on the work of sculpture .

He them made use of the sculptural formation parts as rules and lows which helped him to study the pottery and clay sculpture works that are contemporary in Egypt and Syria so as to know the place of these works regarding the art of sculpture and moving from the kine, space lump and area bits.

The result would be to find a proportion, balance, movement and rhythm. This would assure that they are contemporary works that could cope the modern artistic schools all over the world.

He could quote the colour and touch as a subject of the second chapter as they are the two imminent parts of the sculpture work more than others as they have aesthetic and expressive effects on the work .

This is my main stream in my research which included three chapters :

The First chapter came to get the title as :

The pottery carving notion, its technicalities in Egypt and Syria through the ages . This chapter has been divided into three branches :

The First one tackled to pottery carving as clays, colours and paints .

He tried to sum up the most important characteristics and specialties .

This gives the artist the scientific and basic principles which could help to finish his works successfully and eminently through different and important technicalities .

The second branch went through the simple carved shapes in Egypt through the previous cultures and what were behind them as notions and beliefs which belonged to their societies. This was as a try to know their technical and eminent values of the age.

The third branch dealt with these structures and the carved shapes in Syria through the different ages and stages .

wheeling on his thought and what hovered over his thinking. He tried to represent them in the form of small felt shapes which reflect some psychologic aims which some simple and naive abilities. He also set examples for what surrounded him as lively beings . This was also some part besides what he could create shapes of cling and poteries as some applied parts he felt he needed to use in his daily life as a beneficial aim.

In our modern age; the artist used this material so as to let it create new forms of expressive and symboliconesy means of an artistic form that bears the structural and aesthetic values that makes them be classified among the other works sculpture as they have subdued to laws and structural systems. This helped to open a wider horizon for a word full of sensations feelings and effects that are caping with the age and to develop arts in general.

From this cornerstone the topic has been chosen under the title of the technical formation in pottery curving in Egypt and Syria. Here I'm doing my best to let people know much about the pottery caving as on artistic and expressive formation. This will help to develp deep in a study and an analysis of pottery and clay works in Egypt and Syria .

This would be with an aim to pick what the structural and aesthetic values bear which make them eminent them others of carving works.

A Research Summary

Undoubtedly; we can safely say that the clay material was and still within the reach of the artist and the pottery maker's hands which helps him to make what he needs and what he would like to form as forms. Among its capabilities and characteristics in keeping the artist's tension. It also helps him to sum up for a great space of time and place. For this we shall feel that his effects are expressive to his feelings truthfully and honestly .

So let's go back and recall to the life of the dim history; we shall see that he dealt with such material with some special nation on some magic and the beliefs which used to be over

HELWAN UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS
SCULPTURE DEPARTMENT

**THE ARTISTICAL FORMATION IN CONTEMPORARY
CERAMIC SCULPTURES IN EGYPT AND SYRIA
- ANALYTICAL COMPARATIVE STUDY -**

Prepared By :

SAMIR MUNIR RAHMEH

Demonstrator of Sculpture Department
Faculty of Fine Arts-Damascus University.

*This submitted to the faculty of fine Arts Helwan University
for the Fufillment of the Requirements for
Master Degree in Fine Art Sculpture Department.*

Supervision :

Prof. Dr. FAROUK IBRAHIM MOHAMMED

Professor of Sculpture Department
Faculty of Fine Arts - Helwan University

2001

